قراءة النص

وجماليات التلقى

بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدى
دراسة مقارنة

الدكتور
محمود عباس عبد الواحد
أستاذ الأدب والنقد المساعد
بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر

الطبعة الأولى
١٤١٧هـ - ١٩٩٦م

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربى
الإدارة : ٩٤ شارع عباس العقاد - مدينة نصر
ت : ٢٧٥٢٩٨٤ - ٢٧٥٢٧٩٤

٨٠٩ محمود عباس عبد الواحد.

م ح ق ر قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدى: دراسة مقارنة / محمود عباس عبد الواحد . ـ القاهرة : دار الفكر العربى، ١٩٩٦ .

١٤٤ص؛ ٢٤سم.

ببليوجرافية: ص ١٤٣ ـ ١٤٤ .

تدمك : ٤ ـ ٠٨٦٨ ـ ١٠ ـ ٩٧٧ .

١ ـ الأدب ـ نقد. ٢ ـ الآدب ـ نظريات. أ ـ العنوان.

رقم الإيداع	١٩٩٦ / ٧١٢٣
I. S. B. N الترقيم الدولى	977 - 10 - 0868 - 4

إهداء

- إلى أبناء الجيل العربى المعاصر .
- إلى الباحثين عن مواقع الريادة فى رصيدنا النقدى .
- إلى الراغبين فى معرفة أحدث النظريات الغربية فى النقد .
- إلى كل واعٍ بحتميات أدبنا العربى وطبيعته .
- إلى كل مفتون بإفرازات المجتمع الغربى ومذاهبه الفكرية .
- إلى هؤلاء جميعا أقدم هذا الجهد المتواضع فى كتابى، راجيا أن يحقق شيئا مما قصدت إليه، وأن يجد فيه القارئ ما يبعث على الحوار والجدل، فيستدرك عليه ما غاب عن صاحبه، أو يقبل ما يراه للقبول أهلا . فدراسة الأدب لا تعرف الكلمة الأخيرة .

والله من وراء القصد .

المؤلف



مدخل البحث

ربما تكون المشكلة المطروحة فى هذا البحث مشكلة قديمة فى موضوعها جديدة فى ارتباطها بنوازع العصر وتياراته الفكرية المختلفة، فمنذ أقدم العصور كان البحث عن جماليات التلقى قضية من قضايا النقد العربى واليونانى على السواء. وكان أرسطو - بحكم أسبقيته الزمنية - أول من عنى بهذه القضية، حتى نالت حظا وافرا من فلسفته النقدية فى فن الشعر، ثم كانت حركة النقد العربى بجهود روادها - على اختلاف الطاقات والمعايير - ذات إسهام واضح فى إيجاد مفهوم يحقق المتعة الفنية والجمالية فى التعامل مع النص. وإن جاء هذا المفهوم مبعثرا فى النماذج التطبيقية، ومراحله الزمنية، أو مبثوثا فى تضاعيف الأحكام النقدية. وهو - إلى ذلك - مختلف فى جزئياته وتفاصيله باختلاف العصور والنقاد.

وقد يبدو التمايز واضحا بين أرسطو ونقادنا فى اعتماده على المنزع الفلسفى من ناحية، وتركيزه بشكل خاص على طبيعة العلاقة بين النص المسرحى والجمهور. بينما اعتمد مفهوم التلقى فى رصيدنا النقدى بشكل عام على طبيعة العلاقة بين النص الغنائى فى لغته ومعطياته الفنية وبين المتلقى معتمدا على الذوق الأدبى والحس الجمالى فى التمرس بفن الأساليب العربية.

وأيا ما كانت وجوه التمايز فى المنازع الفكرية بين المدرستين اليونانية والعربية فقد كان التقارب بينهما واضحا فى التركيز على أهمية العلاقة بين النص وحياة صاحبه من ناحية، وبينهما وبين المتلقى - ناقدا أو جمهورا - من ناحية أخرى. حتى ليبدو الشبه أكثر وضوحا بين ما قاله أرسطو عن تراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية فى المأساة(١)، وما قرره الجاحظ فى هذا المجال(٢).

وهذا يعنى أن التفاعل بين المتلقى والنص على هذاالنحو كان يعتمد -ضرورة- لدى الناقد العربى واليونانى على معرفة العوامل المؤثرة فى حياة الأديب أو الكاتب؛ وذلك للوقوف على أسرار النص وإشاراته.

---

(١) النقد الأدبى الحديث - د. محمد غنيمى هلال - ص ٧٦.

(٢) البيان والتبيين ١/ ٨٩ تحقيق عبد السلام هارون - نهضة مصر .



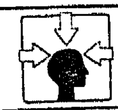
فالنتاج الأدبى لدى العـرب - ومثلهم اليونان - كان صورة البيـئة بحدودها اللغوية والفكرية، وتياراتها النفسية والاجـتماعية. وبالتالى كان الأديب - بحق - هو ابن بيئـته وعصـره. وحين تشكل البيـئة (زمانيـة أو مكانية) مـرجعيـة رافدة، يستوحيها الأديب أو الكاتب فيما تجود بـه قريحته، فإن الأقرب إلى المعقول حينئذ أن يكون مفـهوم التلقى قائما على أسـاس المناهج التى تهتم بحيـاة صاحب النص ومدى عـلاقتها بـأدبه. ولعل الوقوف على روافد المد الأدبى لدى أديب أو شـاعر يستروح أنفاس البيئة والعـصر يعين المتلقى - ناقدا أو قارئا - على كشف غوامض النص، وفهم أسراره، فهـو - فى نظرى - أكثر المناهج تساوقا مع طبـيعة النماذج الأدبية القـديمة. وقد ظل هذا المنهج يسود الحـركة النقدية فى التـعامل مع النص، حتى فى الفترات التى تراجعت فيها الكلاسيكية أمام النزعات الرومانسية فى العصر الحـديث. فلما تداخلت ثقـافات الـشعـوب وتلاقحت آدابهـا بتأثيـر الصراعـات والتيارات العالمية ظهرت فلسفات ونظريات نقدية وأدبية جديدة؛ لتعلن الحرب على الأصول والمناهج القديمة مـن ناحية، وتميل بروادها إلى القناعة بما يسـمى «إنسانية الأدب» أو «عالميته» من ناحية أخرى.

وهى دعوى خادعـة، كانت إفرازا واضحا لخـلاصة المذاهب الفكرية، التى لاصلة لها بالأدب، وبمقتضاها يكون الأديب أو الكاتب إنسانيا أو عالميا فى أدبه إذا انفصل عن حتميـات البيئة ومسلماتها. وربما كانت الماسـونية أسبق فى الدعوة إلى النزعـة الإنسانية بـهذا المفهـوم، وكانت أكـثر توقـحا فى الإعـلان عنها بالعـبارة المشهورة: «اخلع عقيدتك على الباب كما تخلع نعليك».

فلكى تكون ماسونى المذهب أو إنسانياً فى أدبك فـاخلع عقيدتك، والفارق بينهمـا - كما يقـول أحد المفكرين[1]- هو فى وقاحـة التعبير الماسـونى، والبريق الخادع فى المصطلح الأدبى. فربما استهوى ببـريقه الكثيرين من ذوى التطلع المبهور إلى الفكر الغربى، وربما استمال إليه نفرا ممن تعاملوا مع كلمة «الإنسانية» بمفهومها الأخلاقى.

---

(١) الأستاذ محمد قطب فى كتابه «مذاهب فكرية معاصرة» ص ٥٩٠ دار الشروق.



وأيا ما كان الأمر فقد حدث تحول كبير فى فلسفة التلقى من المفهوم القديم فى اعتماده على المناهج التى تهتم بحياة صاحب النص إلى مفهوم جديد ينزع بأصحابه تحت «إنسانية الأدب» إلى استبعاد العوامل التاريخية والبيئية فى دراسة النص، وإهمال دور الأديب أو الكاتب، وخاصة فى مجال الشعر.

أما القارئ فى علاقته بالنص. فقد بات مشكلة تثير القلق، وتستدعى الحوار والجدل بين رواد المذاهب النقدية الحديثة، حتى توزع الفكر النقدى تبعا لهذه المشكلة فى اتجاهين : اتجاه يمثله النقد الماركسى والرمزية الفرنسية، وفيه يكاد يلغى دور القارئ فى عملية التلقى. واتجاه آخر تمثله الوجودية والبنيوية، وفيه تبدو ذاتية القارئ وفرديته المستقلة متفوقة إلى حد بعيد.

وفى الآونة الأخيرة بدأ الاتجاه الثانى يستهوى أندية النقد فى المجتمع الغربى، حتى كانت فكرته العامة منطلقا لرؤية نقدية، تبنتها جامعة (كونستانس) الألمانية فى السبعينات؛ للوصول إلى مفهوم جديد فى نظريات القراءة والتلقى. وقد تجسدت رؤيتهم بعد جهود طويلة فى نظرية، أطلقوا عليها «نظرية الاستقبال» وتعد النظرية بالمعيار الزمنى هى أحدث ما انتهى إليه الفكر النقدى فى فلسفة التلقى على مدار ثلاثين عاما مضت، وتعد بالتالى. . محورا هاما من محاور هذا البحث، وربما كانت الباعث الأهم على النهوض بفكرته منذ البداية. فبعد قراءة النسخة(١) العربية تبين لى أن المحاور الفكرية التى اشتغل بها رواد النظرية ربما تكون ذات صلة مباشرة أو غير مباشرة بحركة النقد القديم عند العرب واليونان، وإن كانت القراءات الأولية تغلب الظن بأن الفكرة العامة التى انطلقت منها هذه النظرية قد تنتهى على شابكة بحركة الفكر النقدى الحديث فى الغرب. ومن ثم رأيت أن يكون مفهوم الاستقبال كما تبنته النظرية نقطة محورية لدراسة مقارنة، تنتظم خلاصة الفكر النقدى فى فلسفة التلقى عند أرسطو، وجمالياته فى تراثنا النقدى، وتشعباته المذهبية المتعددة فى المذاهب الغربية. فالقضية بتعدد علاقاتها الفكرية، وبهذا التنوع فى منازعها الفنية كانت مغرية بهذا البحث، داعية إلى الاضطلاع به رغبة فى استجلاء المنازع المشتركة أو المتباعدة بين نظرية الاستقبال وما سبقها من نظريات نقدية، ربما تهيأت لها أسباب القبول فى أندية النقد الغربى والعربى على السواء.

---

(١) نقل هذه النظرية من الألمانية إلى الإنجليزية - روبرت سى هول - ١٩٨٩، ثم نقلها إلى العربية الناقد السورى - د رعد عبد الجليل جواد، وتم نشرها عام ١٩٩٢ - دار الحوار للنشر والتوزيع - اللاذقية.



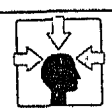
وأيا ما كانت قيـمة هذه النظرية فهى رؤية نقدية جديرة بأسبابهـا وملابساتها بأن يثار حولها الحـوار والجدل، وأن تكشف مساتيرها؛ ليعرف مالهـا وما عليها. ولعل الوقوف على الملابسـات التى نهضت بروادها من جـامعة (كونسـتانس) إلى الصحوة فى تنقية أدبهم من الفكر الدخيل يجعل دراستها ضرورة لمن يدركون أزمة الأدب العربى فى عالمنا المعاصر، وبخاصـة القائمون على هذا الأدب فى مستوياته الأكاديمية (الجـامعية). ولذا كـان طبيعيا فـى منهجية البحث أن نـبدأ بدراسة هذه النظرية للوقوف على المفاهيم التى تأخذ بأيدينا إلى مـجال المقارنة بالمذاهب الغربية من ناحية، وبتراثنا النقدى من ناحية أخرى.

وقد يكون ضروريا هنا أن ننبه إلى أن نظرية الاستقبال بفكرها المتشعب لدى روادها هى التى فرضت هذه الدراسـة المقارنة، وإن لم تكن فى البـداية من جملة مقاصدنا. فالمـعايشة الدقيقة لمحتويات النظرية تكشف - لا مـحالة - عن علاقات متنوعـة بالمذاهب الغربية التى وقـفنا عليها مـن ناحية، وبتراثـنا النقدى فى بعض توجهاته من ناحية أخرى.

وإذا كانت الفكرة العـامة التى قامت عليـها «نظرية الاسـتقـال» تمثل عـلاقة أولية ببعض الاتجاهات النقدية فى الغرب - كمـا أشرنا - فإن التفاصيل والجزئيات التى اشتـملت عليها النظريـة تشير إلى علاقـات متعـددة مع حركة النقـد القديم والحديث.

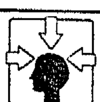
بيـد أن هذه العـلاقـات لم تكن ذات طـابع واحـد، أو إيجـابيـة فى جل أحوالها. فأحيـانا تعتمد لدى رواد النظرية من جامعة «كونسـتانس» على الخصومة الحادة والتدافع المذهـبى مع بعض النظريات الغربية، وأحيـانا تميل بهم إلى التوافق الفكرى، والالتقـاء فى الرؤية عند نقطة أو نقاط معينة، وفى هذه الحـالة قد تلمح فى حديثهم مـا يشبه الحوار الخفى مع بعض المذاهـب دون التصريح باسم الطرف الآخر فى الحوار.

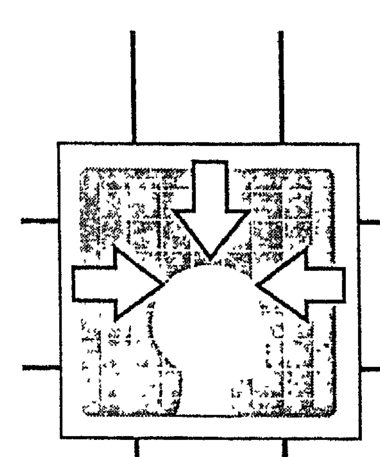
وقد يشيرون فى معرض حديثـهم عن قضية من القضايا إلى فكرة نقدية عند اليونان أو العرب، فـيناقشونها غير مـعزوة لأصحابها. وكأنهم يتـوقعون من قراء نظريتهم القدرة على التمرس بقضـايا النقد المختلفة. ويغلب على الظن أن عوامل



التمرد التى صاحبت اشتغالهم بهذه النظرية، ورغبتهم فى الوصول إلى رؤية نقدية متميزة الملامح والقسمات من الأسباب التى صرفتهم عن التصريح بالمذاهب النقدية التى أفادوا منها. فكان حسبهم من النقد العربى - مثلا - أن يشيروا إلى «فكرة النظم» أو إلى الفرق بين «المعنى الممثل وغير الممثل» وربما استطرد أحدهم فى التفسير دون ذكر لعبد القاهر أو حتى المصدر العربى الذى تنتمى إليه هذه القضايا. وربما عولوا كثيرا على فلسفة أرسطو فى مفهوم التلقى، دون إشارة إليه. وهكذا كان موقفهم من الأدب الوجودى ورواده رغم انتفاعهم بالكثير من قضاياه. لكن يلفت النظر أن موقفهم المناهض للفكر الماركسى كان يحملهم كثيرا على التصريح بأسماء الأعلام فى معرض الحوار الصاخب بين الفكرين.

وكان طبيعيا - والحالة كذلك - أن يضطلع البحث بمهمة تحقيق الفكر النقدى، المبثوث فى تضاعيف النظرية، ورده إلى أصوله وأعلامه فى المذاهب النقدية، مع الإشارة إلى ما تميز به كل مذهب فى مفهوم الاستقبال. وربما تهيأت أسباب المقارنة فى هذا المفهوم بين رواد النظرية وذوى القامات العالية فى فكرنا النقدى، من أمثال ابن قتيبة والجاحظ وعبد القاهر الجرجانى. وهى مقارنة لا تشير - بحال من الأحوال - إلى قناعتنا بأن النظريات الغربية الحديثة فى مفهوم التلقى قد وصلت إلى مستوى الأشباه والنظائر لما جادت به قرائح هؤلاء الرواد فى رصيدنا النقدى. فلدينا أسباب القناعة بأن المنازع الفكرية التى ارتبطت بها هذه النظريات تجعلها غريبة عن طبيعة نتاجنا الأدبى، بعيدة عن أصوله ومنازعه الفكرية. ولعل من جملة العوامل التى فرضت علينا المقارنة فى هذه الدراسة هو ما وجدناه مبثوثا فى تضاعيف النظرية الجديدة من فكر، لامرجعية له إلا فى رصيدنا النقدى، ومن أجل هذا كان ضروريا أن تنتظم الدراسة **ثلاثة مباحث:** خصص **الأول** منها للكشف. عن الرؤية النقدية الجديدة التى تبنتها جامعة (كونستانس) الألمانية، تحت عنوان (نظرية الاستقبال)، وخصص المبحث **الثانى** للوقوف على مفهوم التلقى وفلسفته فى المذاهب الغربية الحديثة رغبة فى معرفة المنازع المشتركة أو المتباعدة بينها وبين النظرية الجديدة. أما المبحث **الثالث** فقد قصدنا منه إلى الكشف عن خلاصة ما احتواه تراثنا النقدى من أحكام تقريرية، ونماذج تطبيقية فى كيفية التعامل مع النص.





المبحث الأول

نظرية الاستقبال الجديدة

أولا : اختيار المصطلح ودلالته.

ثانيا : مفهوم النظرية.

ثالثا : رواد النظرية وعوامل التأثير :

١ ـ هانز روبرت ياوس.

٢ ـ بين ياوس وابن قتيبة.

٣ ـ ولف جانج آيزر.

٤ ـ رومان أنجاردين.

٥ ـ بين أنجاردين وعبدالقاهر.

أولا- اختيار المصطلح ودلالته :

لعل أول ما يسترعى الانتباه، ويستدعى وقفة هو ذلك المصطلح المستخدم عنوانا لهذه النظرية «Reception Theory » أى «نظرية الاستقبال»، فالمصطلح غير مألوف بالنسبة لآذان المشتغلين بحركات النقد فى الشرق والغرب على السواء.

فالمادة اللغوية بمشتقاتها فى العربية، وتصريفاتها فى الإنجليزية تنتظم معنى الاستقبال والتلقى معا، فيقال فى العربية : تلقاه، أى استقبله، والتلقى هو الاستقبال - كما حكاه الأزهرى - وفلان يتلقى فلانا أى يستقبله(١).

ويقال فى الإنجليزية «Reception» أى استقبال أو تلق، ويقال : «Receptionist»، أى متلقية تستقبل الوافدين فى مكتب أو مؤسسة أو فندق، «Receptive» أى متلق أو مستقبل(٢).

ولكن التمايز فى الدلالة بين مفهوم الاستقبال، ومفهوم التلقى يكمن فى طبيعة الاستعمال عند العرب، وفى مجرى الإلف والعادة بالنسبة للأذن الأجنبية. فالكثير الغالب فى الاستعمالات العربية هو استخدام مادة «التلقى» بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان النص خبرا أو حديثا، أو خطابا، أو شعرا، وحسبنا فى هذا أن القرآن الكريم عول على هذه المادة فى أنساقه التعبيرية، ولم يستخدم مادة «الاستقبال» فى هذا المجال، ففى أَجَلّ مواطن التلقى لأشرف النصوص، يقول تعالى : ﴿وإنك لتُلقَّى القرآن من لدن حكيم عليم﴾ (٣)، ومنه قوله تعالى : ﴿فتلقَّى آدم من ربه كلمات فتاب عليه﴾(٤). وقوله تعالى : ﴿..إذ يتلقى المتلقيان عن اليمين وعن الشمال قعيد﴾(٥). وقوله تعالى : ﴿....إذ تَلَقَّوْنَهُ بألسنتكُمْ...﴾(٦).

---

(١) لسان العرب مادة (لقا).

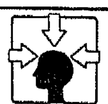
(٢) المورد - إنجليزى عربى - ص ٧٦٤ طبعة ١٩٩٢.

(٣) الآية ٦ من سورة النمل .

(٤) الآية ٣٧ من سورة البقرة .

(٥) الآية ١٧ من سورة ق .

(٦) الآية ١٥ من سورة النور .



فدلالة الاستعمال القرآنى لمادة التلقى مع النص تنبه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسى والذهنى مع النص، حيث ترد لفظة «التلقى» مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، وهى مسألة لم تغب عن بعض المفسرين فى الإلماح إليها[1]، ولم تغب كذلك عن أدبائنا ورواد التراث النقدى، وهم يميزون فى استعمالاتهم - وإن لم يصرحوا - بين إلقاء النص أو إرساله، وتلقيه أو استقباله فآثروا الإلقاء والتلقى وجعلوهما فنا، وخاصة فى مجال النص الخطابى. ومن ثم يفقد هذا النص قيمته وجماله إذا كتب أو قرئ. وتلك من جملة الآفات التى منى بها الشعر العربى فى التحول به من فن مروى مسموع إلى فن كتابى مقروء؛ لأن التفاعل مع النص لايتم من جانب واحد، بل يتم فى إطار تتواصل فيه اهتمامات المتلقى بمشاعر الملقى، ولهذا يعبر عن فقدان التفاعل مع النص فى هذه العملية بقولهم (فلان لا يلقى بالا لما يقال) وفى الحديث : (إن الرجل ليتكلم بالكلمة ما يلقى لها بالا يهوى بها فى النار)[2]. فكأن الإلقاء مرتبط بإحضار القلب لما تقول... ومن باب أولى يكون التلقى.

هذا، والأمر ربما يختلف بالنسبة للمتكلمين بغير العربية، فقد لا تعنيهم كثيرا مسألة التمايز فى الدلالات اللغوية بين المصطلحات، وخاصة فى لغاتهم الحديثة التى تحولت بفعل الثورة العلمية إلى قوالب وتراكيب جامدة لخدمة الآلة والمصنع[3]. وإنما يعنيهم فى استخدام المصطلحات الإلف والعادة وإن كان فى ذلك خروج عن ضوابط اللغة، ومن ثم كان مصطلح «الاستقبال» فى هذه النظرية غريبا عن آذان الناطقين بالإنجليزية خاصة لأنهم ألفوا استخدامه فى موضع آخر، حتى ليقول أحدهم بشكل ساخر : «بالنسبة للأذن الأجنبية فإن موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب»[4].

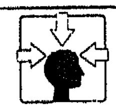
---

(١) انظر الجامع لأحكام القرآن للقرطبى المجلد الأول ص ٢٢١ والسابع ص ١٠٥

(٢) لسان العرب مادة (لقا)

(٣) هذا الرأى كان خلاصة حوار مع أساتذة اللغة من جامعة (برادفورد) حول بحث معملى فى صوتيات اللغة.

(٤) نظرية الاستقبال ص ٧.



والواضح أن المصطلح أثار قلقا كبيرا بين المعنيين بالنظرية فى مختلف المدارس الغربية، حتى استبد بهم الحوار الطويل حول مفهوم هذا المصطلح وتحرى الدقة فى تحديد معناه ودلالته. وقادهم الحوار إلى مشكلة التمييز بين دلالة الاستقبال و«الاستجابة». وأساس المشكلة - عندهم - فى أن هذا المصطلح الجديد قد يجرد القارئ فى علاقته بالنص من معنى الاستجابة أو يجرد النص من معنى التأثير فى القارئ[1].

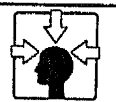
لكن يبدو من محتوى النظرية، ومن الأجواء العقلية والسياسية التى صاحبت ظهورها فى الأدب الألمانى أن أساس المشكلة بين المتناظرين ليس فقط فى فقدان التأثير المتبادل،بل مصدرها الخلافات المذهبية الحادة بين أطراف الحوار من رواد الرمزية والبنيوية، والجمالية الماركسية، والشكلية الروسية. فالنظرية - كما عرفنا - كانت تمردا على تلك المذاهب المنتشرة فى ألمانيا آنذاك، ولعل اختيار مصطلح «الاستقبال» بالذات كان يمثل لدى أصحابه معنى من معانى التمرد على النقد الماركسى بشكل خاص، كما يتضح فى موضعه من البحث.

وكانت أول دراسة أكاديمية (جامعية) ظهر فيها مصطلح «الاستقبال» تحت عنوان «المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب» وهى إشارة إلى طبيعة الأزمة التى يعنى رواد النقد بإصلاحها، ثم توالت البحوث المتعلقة بهذه الأزمة تحت مصطلح «الاستقبال» أو ما يرادفه حتى امتلأت سوق النشر بطوفان من الكتب المرتبطة بمعالجة قضايا الأدب عامة، وقضية استقبال النص بصفة خاصة[2].

---

(١) نظرية الاستقبال ص ٧.

(٢) المصدر السابق ص ٢٠.



ثانيا- مفهوم النظرية :

قد يكون ضرورة فى الحديث عن مفهوم نظرية الاستقبال أن نؤكد أن الفكر النقدى الحديث فى المجتمع الغربى ليس فكرا خالصا للأدب، بل تتداخل فى مفاهيمه الجوانب الأدبية والمنازع الفكرية والمذهبية بصورة معقدة، يصعب معها أن تتعامل مع الرؤية أو النظرية النقدية بمنظور أدبى مجرد عن بواعثه ونزعاته الفكرية المعاصرة. فمسألة الفصل بين المذاهب الفكرية أو السياسية والتمذهب الأدبى مسألة غير مقبولة فى التعامل مع نظريات الأدب الغربى اليوم. ومن باب الغفلة أو سوء النية أن تتسلل إلينا مذاهبهم الفكرية تحت أقنعة الأدب والنقد. ومهما كانت فطنة الناقد فى التعامُل مع النتاج الأدبى فقد يتعذر عليه أن يفصل - مثلا - بين الماركسية وأدبها، أو بين العلمانية ونماذجها الأدبية، أو بين الوجودية وفلسفتها النقدية، فالحديث عن تلك المذاهب النقدية بشكل مجرد ضرب من المغالطة المقصودة، أو المراوغة المستهدفة للترويج الفكرى تحت شعار الأدب، فقد صار الأدب من أخطر قنوات البث المذهبى على مستوى العالم.

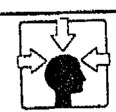
وتتميز نظرية الاستقبال عن غيرها فى أن مفهومها السياسى والفكرى الذى صاحبها منذ نشأتها لا يدعو - عندنا - إلى شىء من الحذر أو التحفظ؛ لأن هذا المفهوم ارتبط بالصراع الذى واجهته ألمانيا الغربية مع النظام الماركسى، ولهذا كانت المعسكرات الماركسية وخاصة فى ألمانيا الشرقية من أشد المعارضين لهذه النظرية[١]، بل وجهوا إليها كثيرا من المطاعن والمآخذ فى حوار طويل، ومناقشات حادة بين رواد المدرستين الشرقية والغربية، حتى اتهم كل فريق صاحبه بالخطأ فى تصوره لعملية التلقى. فرواد نظرية الاستقبال يلقون على الماركسية تبعة الأزمة التى حدثت فى الأدب بعامة، وفى انحراف القارئ فكريا فى تعامله مع النص بصفة خاصة. ونقاد ألمانيا الشرقية يصفون نظرية الاستقبال بأنها محاولة «برجوازية»[٢] تدل على إفلاس روادها فى إيجاد البدائل للمعالجة الماركسية[٣].

---

(١) تاريخ الأدب الألمانى ص ٢٢٤، ٢٢٨- كورت روتمان - ترجمة سليمان عواد

(٢) انظر مفهوم البرجوازية الحديث فى (دائرة المعارف البريطانية) مجلد ٢ ص ٤٢٨ ط ١٥ - ١٩٩٠.

(٣) نظرية الاستقبال ص ١٤٤.



فالنظرية بهذا المفهوم السياسى تمثل صراعا بين نظام ديمقراطى يتمتع فيه النشاط الفردى - على اختلاف أنواعه - بحرية مصونة من جبرية الطبقة، ونظام شيوعى يتحدد فيه نشاط الفرد طبقا لجبروت الطبقة أو سياسة الحزب. فهى حرب مناوئة لهذا النظام الذى أحكم قبضته على القارئ فجعله موجها بهذه الجبرية فترة طويلة فى ألمانيا.

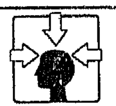
وارتباط النظرية لدى روادها بمفهوم مناهض للماركسية جعلها مهيأة للتعايش السلمى مع نماذج الأدب الغربى - على اختلاف أجناسه وألسنته - وأحسبها صالحة كذلك لمناقشة النص العربى؛ وذلك لأن واضعيها قد نأوا بجانبهم عن القيود التعسفية التى تجرد آداب الأمم من حتمياتها ومسلماتها الذاتية كالاعتماد على الصور التعبيرية والخيالية الخاصة بكل لغة من لغات العالم؛ ولأنهم ركزوا فى رؤيتهم النقدية لاستقبال النص على مفهوم يشبه إلى حد كبير منهج التفسير والتحليل فى اعتماده على لغة النص وما توحى به من دلالات ورموز، وبخاصة العلاقات المجازية(١). فالاعتماد على لغة النص بهذا الشكل يجعل النظرية امتدادا متطورا للنظام البنيوى الذى كان منتشرا فى ألمانيا وفرنسا، مع مراعاة أن رواد نظرية الاستقبال الألمانية قد تغلبوا على عقبات كثيرة وخطيرة كانت ولا تزال تكتنف طريق البنيوية الفرنسية(٢).

والنظرية من ناحية أخرى تمثل زاوية عكسية فى مسيرة الحركات النقدية التى أعلنت الحرب على لغة النص، ومعطياته التعبيرية، واستبدلت بها لغة الأسطورة، أو لغة التجارب الهاربة بأصحابها إلى اللاوعى الإنسانى ودفائنه التى لا تمثل فى تاريخ البشر قيمة.

ومعنى هذا أن النظرية الجديدة حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدى، لتعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن ثم كان التركيز فى مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط، هما على الترتيب : القارئ والنص، فالقارئ

(١) نظرية الاستقبال ص ٤٧، ١٠٤، ١٠٥.

(٢) البنيوية فى الأدب - روبرت شولر - ص ٢١، ١٦٢ ترجمة حنا عبود.



عندهم هو المحور الأهم والمقدم فى عـملية التلقى، وعلاقته بالنص ليـست علاقة جبرية موظفة لخدمـة نظام أو طبقة كما فى الماركسية، وليست عـلاقة سلبية، كما هى فى المذهب الرمزى، وإنما هى علاقة حرة غير مقيدة(١).

أما صاحب النص - شـاعرا أو كاتبا - فقد أهمـلت النظرية دوره فى عملية التلقى، بمعنى أن دراسة أحواله النفسية والتاريخيـة ليست أمرا ضروريا يعتمد عليه المتلقى فى تعـامله مع النص. فالنظرية تشـير فى مجـموعهـا إلى تحول هام - فى عملية التلقى - من صاحب النتاج إلى النص والقارئ(٢).

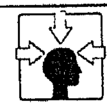
وقد لا نعدم فى تاريخنا النقـدى صورا من مواقف التلقى حدث فيـها تحول من الاهتـمام بالشاعـر أو الكاتب إلى التركـيز على عـلاقة النص بالمتلقـى، ففى المرحلة التى تعلق فيها الجمهور براوية ينشد الشعر كان الاهتمام منصرفا إلى النص ومعطيـاته، مصـروفا عن الشاعـر، حتى ليـغلب على الرواة فى تلك المواقف أن ينشدوا الأشعار غير مـعزوة إلى أصحابها، وربما نسبوا القصيـدة بعد سماعها إلى الراوية نفسه، ظنا منهم بأنه صـاحبها، وهذا سبب من أسبـاب الآفة التى منى بها الشعر العـربى فى روايته(٣). وأحـسب كذلك أن بعـض نقادنا لم يكن لـيعنيـهم الأديب - فى مواقف التلقى - قـدر عنايتهم بالنص فى علاقتـه بالمتلقى - عالما أو ناقدا أو جمهورا - ففى معرض الحديث عن علاقة النص بذوق الجمهور يفهم من كلام الجاحظ أن المعول عليـه فى استقبال النص هو استحسـان السامع أو انصرافه عنه، وأن على الأديب ألا يعجب بثمرة عقله أو ثقته بنفـسه فيما تجود به قريحته، بل عليه أن يجـعل حرص الجـمهور على مـا يقول أو زهدهم فـيه رائده الذى لا يكذب، والمعول عليه فى أن يكون أديبا أو لا يكون. فـذلك حيث يقول الجاحظ: «فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة، أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيـه؛ ولكن اعرضه على العلماء فى عرض رسائل

---

(١) نظرية الاستقبال ص ١١١.

(٢) المصدر السابق ص ٣٠

(٣) انظر الأمثلة والشواهد فيما أخذه أبو عبيد البكرى على القالى فى (التنبيه .)، و(اللآلى)



أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغى له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله... فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية فخذ فى غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذى لا يكذبك حرصهم عليه، أو زهدهم فيه»[١].

وأيا ما كان الرأى فى مقالة الجاحظ فحسبنا منها تركيزه بصفة خاصة على العلاقة بين النص والسامع، وقناعته بأن المعول عليه فى طبيعة هذه العلاقة هو ذوق الصفوة من العلماء والنقاد، واستحسانهم لما يلقى إليهم. وتلك مسألة قد لا تؤخذ على إطلاقها فى كل العصور، لكن يبقى الأديب بواقعه النفسى والاجتماعى الذى يصدر عنه فيما تجود به قريحته بعيدا عن الاعتبار فى عملية التلقى. وأحسب أن الاهتمام بعوامل التأثير التى تصاحب الأديب ساعة ميلاد النص قد ارتبط بحركة النقد بعد ظهور الدراسات النفسية فى العصر الحديث، فلم يكن من شواغل أرسطو ولا نقادنا إلا فى حالات نظرية قليلة.

والظاهر أن الاتجاهات النقدية الحديثة - عدا الماركسية والرمزية - بدأت تنعطف إلى هذا الاتجاه، حيث يهمل المؤلف أو الكاتب فى عملية استقبال النص، لكن يبدو أن إهماله لدى رواد النظرية الجديدة وراءه -بالإضافة إلى منحى العصر- أسباب أخرى، قد يكون منها ذلك الاتجاه المناهض للنقد الماركسى الذى يهتم بصاحب العمل ونتاجه أكثر من اهتمامه بالقارئ (المستهلك)[٢].

وقد يكون منها ضرورةً أن الرؤية النقدية التى تتبناها النظرية فى مفهوم الاستقبال ترتبط بالقارئ أكثر من ارتباطها بصاحب النتاج، فهم يستبعدون دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف؛ لأن النص فى ذاته، أو فى ارتباطه بصاحبه لا يمثل - عندهم - فنا ما لم يخضع لعملية الإدراك. «فالإدراك وليس الخلق... الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن»[٣] وهذا يتم بواسطة القارئ خلال تفاعله مع النص؛ ولكى يتحقق التفاعل بالصورة التى يرونها كان تركيزهم على أهمية الدور الواسع الذى ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة فى عملية القراءة، يمكن إيجازها على النحو التالى :

---

(١) البيان والتبيين ١ / ٢٠٣ - عبد السلام هارون - الخانجى.

(٢) نظرية الاستقبال ص ١٤٥.

(٣) المصدر السابق ص ٣٠ - ٣٢.



١ـ أن يكون القارئ حرا :

وهـم لا يقصـدون بحـرية القـــارئ أن يكـون غير ملتزم بالضــوابط الفنية، ولا يريدونه قارئا وجوديا، يسـتقبل النص فى فوضى لا تخضـع للمـعايير[١]، ولا قارئا رمزيا يعايش التـجربة من غير فهم[٢]، ولا يريدونه كذلك قـارئا بنيويا تقف أهميـته عند سطحيـة الدور الوصفى المنوط به[٣]. فـهم ينأون بالقـارئ عن هذه النماذج السـائدة من ناحية، ويريدون له أن يتحـرر من الجبرية التى فرضــها النقد الماركسى على الفن من ناحـية أخرى، فالـقارئ الماركسى يسـتقبل النص فى إطار وضعيـة إيديولوجية معيـنة تتوقف عندها فرديته بكل ذاتيـتها وميولهـا، ونشاطها الذهنى؛ لتكون فـى خدمـة المذهب أو الطبـقـة[٤]. وتلك مـسألة تـعيق الفـهم الصحيح؛ لأن الـقارئ بهذه الصورة يكون - غـالبا - أسير نظام عقـدى أو ثقافى محدد قد يحجب عنه الرؤية الكاملة فى عملية الاستقبال، وقد يحمله التزامه بهذا النظام على أن يتبنى سلوكا سلبيا إزاء القيم التى تصادم قناعته. وربما تكون النتيجة أن يرفض عملا فنيـا لهد السبب، ومن ثم يؤكد رواد النظرية فى غـير موضع «أن القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه الإيديولوجى فإن القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة»[٥].

وفى تاريخنا النقدى مواقف كثيرة، خضع فيها الناقد لغنم حزبى أو سياسى أو هوى شخـصى، فجاءت الأحكام فى تلك المواقف بعـيدة عن الفهم الصـحيح لمعطيات النص. وربما كان الأصـمعى من أشهر النقاد المعـروفين بهذا الاتجاه، وفى منتديات الحداثة العربيـة بصفة خاصة نقاد يتعاملون مع النص بفكر مـوجَّه توجيها غربـيا تارة، وشـرقيـا تارة أخرى، فـتراهم يلوون أعناق النصـوص؛ ويطمـسون

---

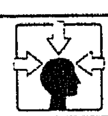
(١) مذاهب فكرية معاصرة ص ٤٩٢، الأستاذ محمد قطب - دار الشروق

(٢) انظر بحثنا «الرؤى الرمزية فى الشعر العربى» ص ٦٥ - العدد الحادى عشر - حولية كلية اللغة العربية - المنوفية ١٩٩١.

(٣) البنيوية فى الأدب ص ١٦٢، ١٦٤ - روبرت شولز - ترجمة حنا عبود

(٤) الجمالية الماركسية ص ٩، ٩١ - هنرى أرفون - ترجمة جهاد نعمان - بيروت ١٩٧٥.

(٥) نظرية الاستقبال ص ٨٦، ١١٧



دلالات التعبير؛ ليطوعوها لمراد وجودى[١] أو لاتجاه رمزى، أو أسطورى[٢]، أو يجعلوها خاضعة لمفهوم ماركسى[٣]. وربما كان أشد هؤلاء خطرا على طبيعة النص العربى فريق مازال يتباكى حول حائط الماركسية المتهدم وكأنهم بما يكتبونه من صفحات أدبية ورؤى نقدية إنما يتطلعون إلى بث الحياة فى أدب ميت، أو فكر بغيض مَجَّهُ الشرق والغرب على السواء. بل تمرد عليه كثير من أنصار الماركسية نفسها[٤]. حتى أخذ هذا التمرد عند بعضهم شكل الدعوة إلى الانعتاق من الجبرية التى فرضها ماركس على الفن عموما، وكانت عقبة تكتئد سبيل الفنان والناقد معا، وتعيق فى الوقت ذاته حرية الإبداع، وحرية الفهم والتلقى، فيبدو القارئ تحت وطأتها مسحوق الإرادة.

وفى هذا يقول بعضهم: «إنه لمن الصواب بمكان ألا يجب الحكم على نتاج فنى أو شجبه أو قبوله تبعا لمبادئ الماركسية. فعلينا أن نحكم على نتائج الإبداع الفنى استنادا إلى قوانينه الخاصة... إن الازدواجية الأساسية فى الجمالية الماركسية التى تبدو أحيانا كمذهب مجبر تؤثرعلى تطبيقها فى مختلف حقول العالم الثقافى..»[٥].

هذا التمرد الواضح على جبرية الفكر الماركسى المفروضة على الناقد أو القارئ بصفة خاصة يفسر لنا حرص رواد النظرية الجديدة على أن يكون هذا القارئ حرا فى استقبال النص، غير مكبل بقيود الماركسية، ويقدم لنا فى الوقت ذاته سببا فنيا ونفسيا لقبول هذه النظرية إجمالا وإن كان ثمة تحفظ على بعض التفاصيل. فمن جملة ما يدعو إلى التحفظ ما نادى به أحدهم[٦] حول ضرورة «أن يرتبط العمل الأدبى بالانعتاق من القيود الاجتماعية».

---

(١) انظر: العدد الرابع - مجلة فصول - ص ٢٦ - يوليو ١٩٨١.

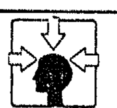
(٢) انظر. الشعر الجاهلى تفسير أسطورى ص ١٢٤ - ١٢٧ - د. مصطفى عبد الشافى.

(٣) انظر: مصطلح الأدب الانتقادى المعاصر ص ٢٢٠، ٢٢١ - ريمون طحان - بيروت.

(٤) انظر: الجمالية الماركسية ص ٢٥، ٢٦.

(٥) المصدر السابق ص ٢٦.

(٦) هو «ياوس» أحد رواد نظرية الاستقبال - من جامعة كونستانس الألمانية. انظر مقالته فى «نظرية الاستقبال» ص ٨٦.



والدعوة بهذا الشكل قد تكون بالنسبة إلى صاحبها أمرا طبيعيا من ناحيتين : من ناحية الهدف الذى ارتبط بهذه النظرية منذ نشأتها، وهو كونها اتجاها مناهضا للقيود التى فرضها النقد الماركسى على القارئ فى عملية استقبال النص، ومن ناحية النزعة العلمانية التى استبدت بالمجتمع الغربى، فجعلته يصفى حساباته مع الموروث ويفصل بينه وبين مظاهر النشاط البشرى، ومنها الأدب بطبيعة الحال[1].

ومناط التحفظ -عندنا- فى أن الفصل بين النشاط الأدبى - بكل أشكاله - وحتميات الأمة ومسلماتها، ينبغى أن يكون مرفوضا، وخاصة فى مثل هذه الأجواء التى تحول فيها الأدب إلى قنوات لبث الفكر العالمى، بعد أن خلا ميدانه من ذوى القامات العالية، ممن كانوا يقفون على حدوده يتفحصون أوراق المارة.

٢ - المشاركة فى صنع المعنى :

ويقرر أصحاب هذه النظرية فى إجراءات التفاعل مع النص أن يشارك القارئ فى صنع المعنى لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدى الذى يؤدى بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص، أى يصبح القارئ عنصرا خارجا عن النص، ولكنه بالمشاركة فى صنع المعنى يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة، فلاتكون مرجعية العمل الفنى إلى الموضوع ولا إلى ذاتية القارئ بل إلى الالتحام بينهما[2].

ولتوضيح مسألة المشاركة فى صنع المعنى فقد ميّزوا بين مهمتين للقارئ، هما:

١ - مهمة الإدراك المباشر. ٢ - مهمة الاستذهان.

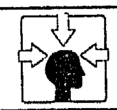
أما مهمة الإدراك المباشر فهى تمثل المستوى الأول فى التعامل مع النص، حيث يبدأ القارئ فى تفهم الهيكل الخارجى للنص متمثلا فى معطياته اللغوية والأسلوبية. والنتيجة التى يصل إليها القارئ فى هذه المرحلة التفسيرية لا تسمى -عندهم- عملا فنيا يحسب للقارئ؛ لأن العلاقة بينه وبين النص مازالت مفصولة أو معزولة بهذا البناء اللغوى، وهو واقع تحت سيطرة الإشارات والرموز والمفاتيح النصية، وفى هذا يقولون : «إن[3] الإجراءات الطبيعية فى استقبال نص ما هى

---

(١) مذاهب فكرية معاصرة ص ٤٨٨ - الأستاذ محمد قطب - دار الشروق

(٢) نظرية الاستقبال ص ١٠٢، ١٠٣.

(٣) المصدر السابق ص ٧٨.



خبـرة الأفق الجمـالى الأول، وهى بالتـأكيد سلـسلة من التوفـيقـات الانطباعـية الشخـصية دون أن تحمل أوامـر محددة فى إجراءات الإدراك المبـاشر التى يمكن أن تفهـم استنادا لدوافـعها البـنائية وإشاراتـها المنطقـية، والتى يمكن أيضـا وصفـها باللغويات النصية».

ومعنى هذا أنهم يعـولون على منهج التفسيـر التقليدى بوصفـه مرحلة تعين المتلقى (ناقدا أو قـارئا) على التفاعل مع النص، وتقـوده بدورها إلى المرحلة التى يعد فيها مشاركا فى صنع المعنى.

أما مهمة الاستذهان[1] أى عمل الذهن والخيال فهى المهمة التى تتشكل فيها ذاتية القارئ، ويكتشف عالما داخليا لم يفطن إليه فى المرحلة الأولى.

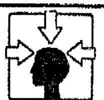
فالاستـذهان جزء أساسي من الخـيال الخلاق الذى ينتج وبشكل غيـر نهائى مواضيع جمالية، ولا يتم إنجاز ذلك دائما بصورة مباشرة[2]. فعندما ينتقل القارئ من مهمته المباشرة إلى المستوى الثانى للقراءة تبدو أمامه «فراغات» أو «غموض» أو «بقع إبهام» عليه أن يستكملها؛ ليكون مشاركا فى صنع المعنى.

ويبدو من حديثهم - مع تشعباته الفـلسفية الملتوية - أن ملء هذه الفراغات أو استذهان «الغـموض» - على حد تعبيرهم - هو الهـدف الذى ينبغى أن يسعى إليـه المتلقى (القـارئ) فى تفـاعله مع النص. ويبـدو كذلك أن الـغمـوض الذى يتحدثون عنه مختلف عن مفهوم الغموض فى التجارب الرمزية بدليل أنهم جعلوه مهمة القارئ فى كشفه واستذهانه، وأن فيه مجالا للفهم والإدراك خلافا للمذهب الرمزى[3]. وظاهر - كـذلك - من المثـال الذى سـيق لتـوضيـح فكرتهم - على سذاجـته - أنهم لا يخـلطون بين الغمـوض يبدو أمام الـقارئ فى مجـرى الذهن المتتابع خلال عملية القراءة وبين التـعقيد الذى يقود إليه البناء الشكلى للنص، فهم يقولون :«لو قـرأنا جملة : «الطفل ضـرب الكرة» فإننا نواجـه بما لا يحصى من الفراغات فى الهدف المقدم، فلا ندرى إن كـان الطفل يبلغ العاشرة أم السادسة من العمر، ولا ندرى إن كـان أنثى أم ذكرا، أبيض أم أسود، أحمر الشعـر أم أصفر. وجميـع هذه الأشكال غير متـضمنة فى الجملة، ومن ثم فهى تشكـل فراغات أو

(١) هم يميزون فى الألمانية بين الإدراك والاستذهان.

(٢) نظرية الاستقبال ص ١١٠.

(٣) انظر بحثنا : الرؤى الرمزية فى الشعر العربى ص ٦٤.



الغموض، فكل طفل له عمر وجنس ولون بشرة وشعر، وحتى لو كانت الجملة فى سؤال أو ضمن جمل متتالية فإن التفاصيل الأخرى تبقى غير محددة أو غامضة...

فلو ذكرت الجملة السابقة فى عمل فنى مكانه (السويد) عندها يمكننا تخيل أن الطفل أشقر قوقازى، ولكن ليس هناك تفصيل كاف أو إيحاء يمكن أن يحذف جميع الغموض. ونظريا فإن كل عمل أدبى يعرض هدفا يتضمن - لا محالة - عددا لا يحصى من مواقع الغموض» (١).

ومفهوم الغموض لدى هؤلاء الرواد يقترب إلى حد كبير من مفهومه لدى عبدالقاهر الجرجانى، فهم يرون ضرورة اشتمال النص على فراغات تشكل لدى القارئ غموضا ما، وأن هذا الغموض من مقومات العمل الأدبى الناجح، كما أنه يضفى أهمية على دور القارئ فى محاولات الكشف والفهم، فيتحقق له الشعور بالمتعة، وليس الأمر كذلك إذا نظم النص الأدبى عناصره بعلانية شديدة أو وضوح تام. وفى هذا يقول (آيزر)(٢) : «والعمل الناجح للأدب - على سبيل المثال - يحب ألا يكون واضحا تماما فى الطريقة التى يقدم بها عناصره، وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه، فلو نظم النص الأدبى عناصره بعلانية شديدة فإن الفرص أمامنا كقراء إما أن تكون فى رفض النص بسبب السأم، وإما أن نكون قراء سلبيين .. إن متعة القارئ حين يصبح منتجا... وأن على القراء الاستمتاع فقط حين يكونون منتجين أو أن على الأدب أن يربط قراءه بطريقة فعالة».

ويوضح لنا (انجاردين(٣)) الطريقة الفعالة التى أشار إليها (آيزر)، فيركز على التجسيم (التمثيل) وأهميته فى تحريك خيال القارئ للقيام بدوره الفعال فى ملء فراغات الغموض، فيقول : «ربما تكون أهم فعالية للقراء هى المتمثلة فى ملء فراغات الغموض بالتجسيم (فهو) يعد جزءا هاما من إدراك (العمل الأدبى للفن(٤)). ودون التجسيم فإن العمل الجمالى... لن ينطلق من إطار بنائه المخطط له (أى البناء الشكلى اللغوى)، ولكن فى التجسيم تكون للقراء فرصة لممارسة خيالهم، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع»(٥).

---

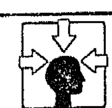
(١) نظرية الاستقبال ص ٣٩، ٤٠.

(٢) أحد رواد نظرية الاستقبال ص ١١٨

(٣) من أكثر رواد النظرية اعتدالا فى حرصه على الجمع بين الحداثة والتقاليد النقدية القديمة.

(٤) لعل صوابها (العمل الفنى للأدب)، والتحريف من سوء الترجمة.

(٥) نظرية الاستقبال ص ٤٠، ٤١.



ومقتضى هذا، أنهم يميزون بين المعنى المجسم، وغير المجسم، فالأول يتطلب من القارئ جهدا ذهنيا لاستجلاء الغموض، فتحصل به المتعة، وعلى أساسه يعد مشاركا فى صنع المعنى وتحقيق الهدف. أما الثانى فلا يحقق للقارئ متعة؛ لأنه لا يحوج إلى الاستذهان.

والمسألة بهذا التفصيل لانكاد نجد لها مرجعية إلا فيما قاله عبد القاهر الجرجانى فى حديثه عن قيمة التمثيل وأهميته فى الشعر، إذ يقول : «. . . فإذا عُبِّرَ عن الشىء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية ولكن تحصل اللذة إذا أتاك المعنى ممثلا، فهو فى الأكثر ينجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر والهمة فى طلبه. وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر. . . ومن المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أَجَلُّ وألطف»[1].

٣ - وظيفة المتعة الجمالية :

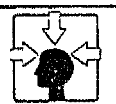
على امتداد الحركات النقدية منذ أرسطو إلى اليوم تعددت الرؤى حول مفهوم المتعة الجمالية، فثمة من يجعلها أمرا ثانويا لا يعول عليه فى العمل الأدبى، وهو ما انفرد به النقد الماركسى، مخالفا الحركات النقدية التى يميل بعضها إلى جعل المتعة الجمالية غاية فى ذاتها، وبعضهم يقرر لها وظيفة ينبغى أن تؤديها فى عملية التلقى بوصفها عنصرا فعالا فى هذه العملية. وإلى الرأى الأخير يميل أصحاب النظرية إذ يقرر أحدهم[2] : «أن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين : الأولى تنطق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع، أى «من القارئ للنص»، والثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر (به القارئ) وجود الموضوع ويجعله جماليا».

ومعنى هذا أن القارئ كما يشارك - عندهم - فى صنع المعنى فكذلك يشارك فى إبداع المتعة الجمالية، بيد أنه فى اللحظة الأولى لا دخل له فى إبداعها،

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٠٩ - ١١١ طبعة رشيد رضا.

(٢) «ياوس» نظرية الاستقبال ص ٩٢.



بل هو خاضع لما يثيره الموضوع فى نفسه من إعجاب أو اشمئزاز، أو ما يحركه من دواعى الرحمة أو الشفقة أو غيرهما من أنماط الانفعال. وفى اللحظة الثانية تتحول المتعة المباشرة إلى موقف يتبناه المتلقى، فيتمثل فى سلوكه النماذج المثيرة للإعجاب، وينأى عن النماذج المثيرة للاشمئزاز، أو يتعاطف مع النماذج المثيرة للشفقة والرحمة. وبهذا لا تكون المتعة الجمالية غاية فى ذاتها. بل لها وظيفتها العملية فى توجيه إدراك المتلقى. وإلى هذه الوظيفة يشير الناقد بقوله : «والمتعة يجب ألا تنفصل عن وظيفتها العملية الموجهة للإدراك»[1].

ولكى تتضح هذه الوظيفة فقد مُيِّز تاريخيا بين تَصْنِيفَاتٍ حيوية ثلاثٍ للمتعة الجمالية، وهى : نتاج المتعة، واستقبالها، واتصالها. فأولى تلك التصنيفات تشير إلى الموضوع فى علاقته بالأديب. وهى علاقة تتخطاها نظرية الاستقبال إلى التركيز على علاقة النص بالمتلقى، حيث كانت الخبرة الجمالية القائمة على فكرة النتاج فى العالمين القديم والوسيط تعتمد على معيار نظرى سابق الوجود، ولكن التغيير فى الآراء العالمية فى العصر الحديث أسهم - كما يقولون[2]- فى التحول من فكرة النتاج القائم على التقليد إلى خلق عمل يجلب الكمال مستقبلا. وأما استقبال المتعة فقد أشار به إلى عملية الإدراك أو استشعار الجمال بواسطة الوظيفة اللغوية والنقدية أو (الصناعة الثقافية) كما أطلق عليها[3].

وفى حديثه عن التصنيف الثالث للمتعة الجمالية، وهو «الاتصال» بدا تأثره واضحا بفلسفة التلقى عند أرسطو، وهذا ظاهر فى استخدامه لمصطلحات الشعر المسرحى، فهو يتحدث عن الأنماط التفاعلية للتماثل مع البطل كما وردت فى النص المأسوى عند أرسطو، ويشير إلى العلاقة بين الممثلين والمشاهد، ويقرر كذلك أن الإعجاب بالتماثل يتضمن بطلا كاملا تكون أفعاله نموذجية للمجتمع أو لجزء منه»[4].

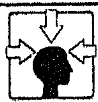
---

(١) نظرية الاستقبال ص ٩٣.

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق ص ٩٤، ٩٥.

(٤) المصدر السابق ص ٩٦.



ومعنى هذا، أن «ياوس» لا يجعل المتعة المباشرة التى يقدمها النص غاية المتلقى، فضرورى عنده أن تؤدى هذه المتعة وظيفتها الاجتماعية، وذلك حين تتحول إلى موقف يتبناه المتلقى - كما عرفنا - فيؤدى هذا الموقف إلى «التماثل» بينه وبين الجمهور.

بيد أنه فى حديثه عن الاتصال بين الفن والمتلقى لم يميز بين أجناس الشعر - كما فعل أرسطو - بل جمع بين المأساة والملهاة وشعر الملاحم، والشعر الغنائى فى مرتبة واحدة، وإن اختلفت عنده أنماط التفاعل باختلاف الجنس[1].

ثالثا - رواد النظرية وعوامل التأثير:

١ - هانز روبرت ياوس:

أحد أساتذة جامعة «كونستانس» الألمانية فى الستينات. ومن الرواد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب فى ألمانيا. وهو باحث لغوى رومانسى، متخصص فى الأدب الفرنسى، متطلع إلى التجديد فى معارفه الأكاديمية، فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس أن النماذج الأدبية تعبير يستوحى خلاصة التجارب الإنسانية[2].

حاول «ياوس» أن يخلص الأدب الألمانى من الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسى فى النقد، ومذهب الشكلية الروسية؛ فالتعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسى يتعامل مع النص الأدبى من خلال التفسير المادى للتاريخ، فهو - فى نظر ياوس - قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس، وبالتالى فهو معزول تماما عن جمالية النص. وأما القارئ فى مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولا عن مواقفه التاريخية، وغاية همه أن يقف عند البناء الشكلى[3]. وقد انتهى «ياوس» من محاولاته فى التغلب على هذا الانقسام إلى رؤية جديدة تضع القارئ فى موضعه المناسب من النص. وقد أطلق على هذه الرؤية «جمالية الاستقبال»[4].

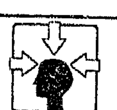
---

(١) نظرية الاستقبال ص ٩٨، ٩٩.

(٢) المصدر السابق ص ١٨٩، ١٩٠.

(٣) المصدر السابق ص ١٨٩ وما بعدها.

(٤) المصدر السابق ص ٧٥.



وقـد لا يختلف «ياوس» عن أقـرانه من رواد نظرية الاسـتقـبال فى تصـور المفهوم العام الذى ارتبطت به النظرية منذ ظهـورها فى ساحة النقد الغربى، ولكنه فى معـرض حديثـه عن «جمالـيات الاسـتقبال» بـدا مهتـما بالعـلاقة بين الأدب والتاريخ، والدعوة إلى ضـرورة التوحد بين تاريخ النص، وجمالـياته. بينما اهتم معظم أقرانه بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع فى مفهوم الاستقبال.

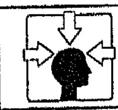
ويفهم من كلام «ياوس» ودعوته إلى التوحد بين الأدب والتاريخ أن التعامل مع النص إنما يتم بمعيـارين، لا غنى لأحدهما عن الآخر، وهما : مـعيار الإدراك الجمـالى لدى المتلقى، ومعيـار الخبرات الماضـية التى يتم استـدعاؤها فى لحظات التلقى. ذلك أن الخبرات الجمالية التى كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء فى عصور سابقـة هى بمثابة دليل يساند، ويغنى فى سلسلة الاستـقبالات من جيل إلى جيل[١].

والمسألة بهـذا المفهوم تـبدو أمرا مـألوفا بالنسبـة للمتلقى فى تاريخ الحـركة العربية، فهو - غالبـا - ما يستقبل النص غير معزول عن مواقفـه وخبراته الجمالية الماضية، وهذا ما تكشف عنه النماذج التطبيقـية فى موضعها من البحث. وإن كنا نسـمع فى ساحـتنا الأدبيـة اليـوم من ينادى بعـزل النص الشعـرى عن مـواقفـه التاريخـية، أو يرفض التـعامل مع الشـعر عـموما على أسـاس البيئة زمـانية أو مكانية[٢]. وقد يكون لأصحاب هذه الرؤية مدوحة فـيما يقولون. وميدان الأدب رحب، يتسع لكل فكر جديد، ما دام بعيـدا عن مناهضة المسلمات بنزعات فكرية غريبة. وما أظن الحكم العاجل بإعلان الحرب على كل نزعة تجديدية أو رؤية تثرى حركة النص أمرا لائقا فى مجـال الفكر الأدبى والنقدى؛ فالكلمة الأخيرة فى هذا المجال لا ينبـغى أن تكون، فإن كانت فـهى دعوة إلى التوقف بمسيرة الأدب عند خط معين، يتحـول فيه إلى تاريخ، قد لا نملك حياله إلا اسـتمطار الأحداث، أو التسلى بمواقفه كلما تهيأت الأسباب.

---

(١) المصدر السابق.

(٢) انظر . مجلة «الثقافة»، العدد ٨٧ ديسمبر ١٩٨٠، ص ٨٤



أما المتلقى الغربى فلم يكن من السهل عليه فى أول الأمر أن يستجيب لرؤية «ياوس» وهى تدعوه إلى الاستعانة بالخبرات الجمالية التاريخية فى التعامل مع النص، وربما عد ذلك - فى بدايته - تمردا على واقع بات مستبدا بالمجتمع الغربى كله، وخاصة فى فترة السنينات التى ظهر فيها «ياوس»، ففى تلك الفترة كانت الثورة العلمية والصناعية فى أوروبا الشرقية والغربية قد نجحت فى هدم الجسور الممتدة بين الماضى والحاضر وهيأت لهذه الشعوب أسباب القناعة بأن التحول عن القديم، والعزوف عن الأعمال المتوارثة من أهم مقومات البنيان الحضارى. وقد ترتب على هذا - بطبيعة الحال - أن ظهرت مذاهب فكرية وأدبية كانت فى مجموعها حربا على كل قديم، وصراعا محتدما مع الموروث؛ ولهذا السبب كانت دعوة «ياوس» حريصة على العودة بالقارئ الألمانى خاصة إلى الربط بين الأدب والتاريخ فى دراسة النص.

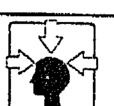
وقد استبدت به هذه الفكرة حتى كانت شغله الشاغل فى محاضراته الجامعية، وبحوثه ومقالاته الأدبية. ففى مقال ظهر عام ١٩٦٩ تحت عنوان «التغير فى نماذج الدراسات الأدبية» حدد «ياوس» مناهج التاريخ الأدبى، وجاء مقاله موحيا بالثورة على النماذج الحديثة فى استقبال النص؛ لأن أصحاب هذه المناهج عزلوا أنفسهم عن الخبرات الجمالية التاريخية، زاعمين أن المنهج الحديث يمثل فى تاريخ الدراسات الأدبية إبداعا غير مسبوق بنظير. أو أنه خلاصة الفكر الأدبى فى تدرجه نحو الأفضل(١).

ثم يكشف ياوس(٢) عن وجه المغالطة فى هذا الزعم مؤكدا : «أن دراسة الأدب ليست خطوات تتضمن تراكما تدريجيا للحقائق والقرائن، فتجعل الأجيال اللاحقة أقرب إلى معرفة ماهية الأدب، أو أكثر خبرة فى تصحيح فهم الفرد للأعمال الأدبية، بل على العكس من ذلك - كما يقول - فإن التطور قد تم تشخيصه بالقفزات النوعية... وأن النماذج التى سبق لها أن قادت البحث الأدبى فى مجال الاستقبال أهملت عندما ثبت عدم قدرتها على القيام بوظائفها فى شرح الأعمال القديمة... وتقديمها للحاضر».

---

(١) نظرية الاستقبال ص ١٢، ١٣.

(٢) المصدر السابق ص ١٣.



ومن ثم فإن المنهج الذى يسعى إليه «ياوس» فى نظرية الاستقبال هو القادر على استدعاء الخبرات، وترجمتها إلى حاضر جديد، أو هو على حد تعبيره المنهج الذى «يجعل الخبرة المحفوظة فى فنون الماضى سهلة المنال ثانية. . . أو يطرح الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كل جيل»[1].

ثم يقرر «ياوس» أن فن الماضى قادر على الحديث، وعلى تقديم إجابات لنا مرة أخرى[2].

ولعل مقولة «ياوس» تضعنا أمام واقع جسدته حركة النقد العربى فى مراحلها المتعاقبة، ولنأخذ - على سبيل المثال - مقدمة القصيدة العربية - لندرك أن الفكر النقدى تعايش مع هذه المقدمة تبعا للمعطيات الثقافية والأدبية لكل عصر. وفى كل مرحلة من مراحل التعايش كانت هذه القضية تطرح على أبناء الجيل أسئلة حائرة، تدعوهم إلى البحث والتفسير، وبذل الجهد فى الوصول إلى رؤى جديدة، وشروح تقفز بالموضوع؛ لتقدمه إلى أبناء العصر بفهم جديد، حتى لم يبق فى حركة الفكر النقدى منهج تاريخى أو نفسى، أو فلسفى رمزى أو وجودى إلا استدعته هذه القضية إلى ميدان البحث والدراسة[3]. وفى كل المراحل كانت العلاقة بين تاريخ النص وحاضره مهيمنة على المناهج، حتى فى مجال التفسير الرمزى أو الأسطورى.

هذه المعايير التى تستدعى الماضى أو الأعمال المتوارثة، لتقدمها إلى الحاضر بشكل جديد هى التى يسعى إليها «ياوس» فى رؤيته، حيث كانت محورا هاما فى بحثه عن «جمالية الاستقبال» وفيها يقول :[4] «إن النص الذى نقرؤه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، وإن الأفق الذى يبدو فيه أولا (ربما يكون)[5] مختلفا عن أفقنا أو جزءا منه. . . فالنص وسيط بين الآفاق. وحيث إن أفقنا الحاضر يتغير فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدل كذلك».

---

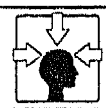
(١) المصدر السابق ص ١٥.

(٢) المصدر السابق ص ١٥.

(٣) راجع الدراسات فى : (مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى ص ٢١٨ د. حسين عفوان) (قراءة ثانية لشعرنا القديم) د. مصطفى ناصف (العدد الثانى من مجلة الشعر فبراير ١٩٦٤) مقال د عز الدين إسماعيل، (العدد الرابع - فصول - يوليو - ١٩٨١ ص ٢٦ - د. عبده بدوى).

(٤) نظرية الاستقبال ص ١٧٤.

(٥) زيادة لتوضيح الترجمة.



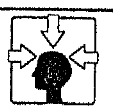
٢ - بين ياوس وابن قتيبة :

ربما اتسعت الفـواصل الفكرية والثقافيـة بين الناقدين خلال أحد عـشر قرنا تقريبـا، تمتد من القرن الثـالث الهجرى إلى القرن الـرابع عشر الهجـرى، فالخط الزمني بين ابن قتيبـة وياوس قد شهد تغيرات عالمية، وتطورات سـريعة فى ميادين البحث العلمى ومناهج الأدب، وهى بدورها تشكل فاصـلا أكبر من فاصل الزمن بين الناقـدين. ولكن الفكر النقدى فى اهتـمامـه بنتاج الأدب قـديمه وحديثـه قد يتجـاوز تلك الفواصل فى نقطة تلتقى عندها الرؤى، وتتـواصل المفاهيم؛ ذلك أن الفكر الإنسانى على اختلاف مستوياته وتعدد بيئاته لا يمضى دائما فى خطوط أفقية متـوازية، بل تتقـاطع خطوطه أحيانا عـند نقاط وإشارات، يلتـقى عندها الماضى بالحاضر، ويتواصل فيها القديم والحديث. فأحيانا يكون الحديث امتدادا للقديم فى رصيده النقدى، وأحيانا يتقاطع معه رأسيا عند مسألة أو مسائل معينة، وعندئذ قد يشكل التقـاطع ضربا من التـمرد الرافض، أو نوعا من التـجديد المتـفاعل. وفى الأحوال كلهـا تكون الحداثة وثيقـة الصلة بالخبـرات الماضية، فـلا يوجد شىء فى الفكر الإنسانى يمكن أن يأتى من فـراغ، مهما زعم رواده. والمنهج الجـديد - كما يقول ياوس - «لا يسقط من السماء ولكن له مكان فى التاريخ»[1].

ويكفى أن نعرف إجمـالا أن نزعات التجديد أو الحداثة الغـربية - فى النقد بالذات - ما زالت - رغم مـحاولات الانحراف عن الخط القديم - مـشدودة بقوة إلى ما خلَّفه الفكر اليونانى بعامة والأرسطى منه بخاصة، وأن المذاهب الحديثة إنما انطلقت من إشارات معروفة فى تاريخ النقد اليونانى، وربما استأنست فى انطلاقها بنماذج النقد العربى. وتلك مسألة لم تعد خافية، ولا يتسع لها مجال البحث.

فجل الغايـة هنا أن نشير إلى أن للقديم فى ذاكـرة التاريخ أصداءه وقيـمته، وللحديث مهمـته ووظائفه، وعند هذا المفهوم يلتقى ابن قـتيبة و«ياوس»، بل يمثل قناعة مشتركة بينهما فى سلوكيات التـعامل. مع النص أو دراسته. فيقول ابن قتيبة فى معرض حديثه عن المنهج المتبع فى تصنيف كتابه: « ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلـد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت

(١) نظرية الاستقبال ص ٢٤.



إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل (إلى) الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله»[1].

وبصرف النظر عن الجانب التطبيقي عند ابن قتيبة، ومدى التزامه بهذا المفهوم الذى صرح به فى عبارته، فحسبنا من مقولته أنها رؤية نقدية كان يسعى من ورائها إلى تصحيح بعض المفاهيم المسيطرة على حركة النقد فى عصره، حيث كانت القناعة لدى أقرانه ومعاصريه بقيمة الشعر القديم فى أنساقه التعبيرية دافعا لهم إلى رد الشعر الحديث لتأخر قائله فى الزمن، فكم من شعر استهجنه النقاد، أو ردوه على صاحبه ولا عيب له - عندهم حقيقة كما يقول ابن قتيبة - إلا أنه متزامن معهم. وفى تاريخ الشعر العربى مواقف كثيرة تجسد هذا المفهوم، وفيه إلى ذلك أحكام تقريرية حادة فى الدعوة إلى نبذ الشاعر المحدث. ومن ثم كانت رؤية ابن قتيبة تمثل - ولو نظريا - صيحة مناهضة لذلك التوجه الذى ساد الحركة النقدية أو غلب عليها آنذاك.

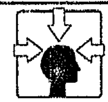
وكذلك كانت نظرية «ياوس» فى مفهوم الاستقبال أو دراسة النص محاولة جادة لإصلاح مسيرة الفكر النقدى، الذى غلب على رواده نبذ الأعمال المتوارثة، والبعد عن الاستعانة بخبرات الماضى الجمالية، وخاصة بعد أن خرجت الطبقة البرجوازية من جحور الظلام لتعلن الحرب على كل الأصول والمسلمات القديمة.

فالعامل الزمنى لا دخل له فى الحكم على النص عند كلا الناقدين؛ لأن الحداثة - عندهما - ليست ثمرة تطور ينتهى إلى الأفضل بحساب الزمن، فيقال: إن هذا العصر أفضل من سابقه فى نتاجه الأدبى، بل الحداثة - عندهما - مرتبطة بكل عصر، أشبه ما تكون بالقفزات وهذا ما يقرره ابن قتيبة فى موضع آخر، فيقول : «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده فى كل دهر، وجعل كل قديم حديثا فى عصره..»[2].

---

(١) الشعر والشعراء ص ١٩ - بيروت .

(٢) المصدر السابق ص ١٩ .



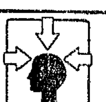
فالحداثة قفزة نوعية، لا يختص بهـا عصر دون غيره، فكل قديم كان حديثا فى عصره، وليست الحداثة ضربا من التفـاضل بين أبناء العصور، حتى تكون سببا فى مناهضة القديم، أو دعوة تجعل الأجيال اللاحـقة أقرب إلى معرفة ماهية الأدب - كما يقول ياوس[1].

فكلا الناقدين يخرج بمفـهوم الحداثة عن مألوف عصره، فـإذا كانت الحداثة فى عصر ابن قـتيبة ضـربا من الابتداع المنكور لدى أقرانه فهـى فى عصر «ياوس» (النصف الأخير من هذا القرن) تأخذ لدى رواد الحداثة شكل الحرب الطاحنة على كل منهج قـديم، ومن ثم كانت دعـوتهمـا إلى مهج جـديد، ينهض بالمتلقى فى دراسة النص إلى استـدعاء الخبرات الماضـية، وتقديمها للحاضـر بشكل جديد عند «ياوس» أو استدعاء مـعطيات النص، واحترام ذاتيتـه بصرف النظر عن زمن قائله عند «ابن قتيبة» إذ يقرر هذا المفهوم بقوله : «. . . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل دكرناه، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه، كما أن الردىء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشـريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[2].

---

(١) نظرية الاستقبال ص ١٣.

(٢) الشعر والشعراء ص ١٩ - بيروت .



٣ - ولف جانج آيزر :

هو أحد رواد نظرية الاستقبال البارزين. عمل أستاذا فى جامعة «كونستانس» الألمانية، حيث اضطلع هو وزميله «ياوس» بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية، من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات التى انتهوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة.

وكانت أولى محاضراته التى ضمنها رؤيته النقدية تحت عنوان : «الإبهام واستجابة القارئ فى خيال النثر» وهى محاضرة ألقاها على طلابه فى جامعة «كونستانس» عام ١٩٧٠ . بيد أن أفكاره لم تلق حظا من الذيوع والانتشار إلا بعد ظهور كتابه «سلوكيات القراءة» عام ١٩٧٨ .

وفى هذا الكتاب بدا تأثره واضحا بفكر من سبقوه، مثل رومان أنجاردين الذى يأتى الحديث عنه، كما تأثر بفكر معاصره «ياوس» حتى عد امتدادا له فى وضع معالم النظرية الألمانية الجديدة فى النقد[١] وبرغم أن ياوس وآيزر كان كلاهما معنيا فى إعادة إنشاء نظرية الأدب بشد الانتباه بعيدا عن الكاتب والنص وإعادة التركيز على علاقة النص بالقارئ، فإن منهجهما فى معالجة هذا التحول قد تشعب إلى حد كبير. فإذا كان ياوس قد ركز فى استقباله على أهمية التاريخ الأدبى فإن آيزر قد اعتمد فى رؤيته على جانب التفسير.

وهو لا يعنى التفسير التقليدى الذى يوضح معنى خفيا فى النص، بل يعنى التفسير الذى يريك المعنى من خلال إجراءات القراءة، حين يتم التفاعل بين النص والقارئ[٢].

فالقضية التى أثارت اهتمامه، واهتمام رفاقه ومعاصريه منذ البداية هى إجراءات القراءة وأهمية الدور الذى يضطلع به القارئ فى تفاعله مع النص، حتى كان التساؤل الذى ألح على آيزر وهو يواجه نظرية التحول من النص والكاتب إلى النص والقارئ. هو : كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟

---

(١) نظرية الاستقبال ص ١٠١، ١٢٥.

(٢) نظرية الاستقبال ص ٢ ١ نقلا عن «سلوكيات القراءة» ص ١٠.



فالعمل الأدبى - عنده - ليس نصا فحسب، ولا قارئا فقط بل هو تركيب أو التحام بين الاثنين.

وتأسيسا على ذلك رسم آيزر ثلاثة أبعاد تحدد مفهومه للتطوير:

البعد الأول - يتضمن النص بوصفه هيكلا لأوجه مخططة، أو بناء ثابتا يسمح للقارئ بالمشاركة فى صنع المعنى.

وفى حديثه عن البناء الثابت للنص يشير إلى أهمية الترابط بين القاعدة الخلفية، ويعنى بها المضمون أو «الذخيرة» كما يسميها[1]، والقاعدة الأمامية، ويعنى بها «الشكل».

البعد الثانى - يستقصى إجراءات النص فى القراءة، وفيه يركز آيزر على الصورة الذهنية، التى تمثل الهدف الجمالى المتماسك[2].

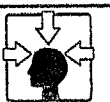
وفى حديثه عن الصورة تبدو فكرة «النظم» شديدة الإلحاح عليه، فيقول: «يجب أن يفهم النص على أنه رد فعل لفكرة النظم التى تم اختيارها والتحمت فى ذخيرتها»[3].

وهذا يعنى أن القارئ لا يتعامل مع النص على أساس بنائه الشكلى «القاعدة الأمامية» ولا على أساس المضمون « القاعدة الخلفية » بل يتعامل مع النص - كما يقول - حين تتقهقر القاعدة الأمامية لتلتحم بالخلفية فى إطار يسمى (السياق العام)[4].

وطبقا لكلمات «آيزر» يكون النظم شبيها بالسور الذى يحتوى «البناء الملازم للنص وسلوكيات الإدراك التى تنبه القارئ»[5].

وفى تصورى أن فكرة النظم لعبد القاهر كانت ملحة على رؤية آيزر وهو يدلى بدلوه فى تأسيس نظرية الاستقبال، فهى من القضايا النقدية التى تجاوزت حدود البيئة إلى النطاق العالمى، فكانت من هؤلاء الرواد على مد ذراع. بيد أن آيزر فى رؤيته كان مهتما بالنص فى علاقته بالقارئ أكثر من علاقته

(١) نظرية الاستقبال ص ١٠٧ نقلا عن «سلوكيات القراءة» ص ٨٦، ٩٥.
(٢) المصدر السابق ص ١٠٢ نقلا عن «سلوكيات القراءة» ص ٨٦.
(٣) المصدر السابق ص ١٠٦ نقلا عن «سلوكيات القراءة» ص ٧٢.
(٤) المصدر السابق ص ١٠٧ نقلا عن «سلوكيات القراءة» ص ٩٥.
(٥) المصدر السابق ص ١٠٧ نقلا عن «سلوكيات القراءة» ص ٨٧.



بالأديب أو صاحب النص مما جعل النظم عنده شبيها بالسور الذى يحتوى الأمرين معا : النص فى بنائه الثابت، والقارئ فى سلوكيات الإدراك - وهذا يعنى أن التحام الشكل بالمضمون أو القاعدة الأمامية بالقاعدة الخلفية هو حاصل إجراءات القراءة، لا حاصل عمل الأديب.

البعد الثالث ـ القارئ الضمنى :

ومسألة القارئ الضمنى التى عرف بها آيزر فى النقد الألمانى خاصة، والغربى بصفة عامة ربما تجسد عنده فكرة التحول فى مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ. وهى الفكرة التى تمثل جوهر نظرية الاستقبال الجديدة لدى روادها، وقد بدأت منذ أواخر الستينات تبسط سلطانها على الرؤى النقدية فى المجتمع الغربى.

والقارئ الضمنى - عند آيزر - محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى، على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده. وهذا يعنى «أن القارئ الضمنى موجود قبل بناء المعنى الضمنى فى النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة»[١].

وبهذا يحاول آيزر أن يميز قارئه من رموز القراء التى ظهرت فى السنوات الأخيرة، مثل (القارئ المتفوق) أو (القارئ المبلغ)[٢].

وما يريده - آيزر - هو طريقة لإلقاء الضوء على وجود القارئ دون الحاجة للتعامل مع القراء التجريبيين أو الحقيقيين، وكذلك القراء المجردين المفترض وجودهم مسبقا[٣].

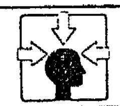
ومن الضرورى لكى تتضح فكرة القارئ الضمنى عند - آيزر - أن نستدعى هنا فكرة المتلقى فى النقد الوجودى - لسارتر - فالشبه بينهما واضح حيث قسم سارتر الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب إلى قسمين :

«جمهور واقعى، وجمهور إمكانى، ويقصد بالثانى جمهورا مثاليا فى المستقبل، إذا وجد الكاتب من معاصريه جفوة، وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه ليصف له من وراء الموقف الخاص مُثُلَه الإنسانية»[٤].

(١) القارئ الضمنى ص ١٢ (نظرية الاستقبال ص ١٠٣).

(٢) المصدر السابق. (٣) المصدر السابق .

(٤) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٦.



٤ - رومان أنجاردين :

لم يكن أنجـاردين من رواد نظرية الاسـتقـبال، ولكن كـتـاباته الباكـرة عن مشكلات العمل الأدبى أسهمت بشكل فعال فى توجيه الرواد الذين اضطلعوا بهذه النظرية إلى رؤيتـهم النقدية الجديدة، وهيـأت لهم أسباب التـوفر على ما أسـموه «جماليات الاستقبال».

فقـد كان البحث عن مـفهوم جـديد يحقق العلاقـة بين النص والقارئ من جملـة اهتمامـات «أنجاردين» حـتى صارت كـتاباته فى هذه المسـألة مثابـة لأقرانه ومعاصريه، ومرجعية لذوى التطلع اللهيف إلى إصلاح المناهج الفكرية والنقدية فى ألمانيا فى العقد الماضى[١].

وتتلخص فكرته فى أن العمل الأدبى أو النص ينتظم بعدين مـتميزين : أما البعد الآول فيـأتلف من طبقات تؤثر كل منها فى الأخرى، فـالطبقة الأولى تضم مايسميه «المواد الأولية» للأدب. وتشمل التكوينات اللفظية، ومـا ينبعث منها من أصوات لها إمكانية التأثير الجمالى. سواء أكانت تلك الأصوات داخلية أم خارجية مثل الوزن والقافية.

والطبقـة الثانية تصم جـميع وحدات المعنى. والطبـقة الأخيـرة تتمثل فيـها الأهداف. وعنده أن إجمالى هذه الطبقات المكونة للبعد الأول يحقق تناغما متعدد الأصوات. وقد ربطه «أنجاردين» بالقيمة الجمالية.

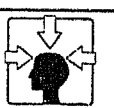
أما البـعد الثانى فيـضم سياق الجمل والفـقرات والفصول. والمهم بالنـسبة لأنجاردين فى رؤيته عـلى وجه الخصوص هو إدراك أن تلك الطبـقات والأبعاد إنما تشكل الهيكل التكوينى أو البنية المخططة لفكرة العمل الأدبى[١].

ورؤيته للعمل الأدبى بهـذا الفهم لا تمثل ابتداعا يذكر بالنسـبة للمألوف فى الحـركات النقـدية. فهـو لا يكاد يخـرج فى رؤيته عـن فكرة «اللفظ والمعنى» أو «الشكل والمضمون» وإن كانت قناعته بحسن الـتأليف أو فكرة النظم فيما أشار إليه ظاهرة وجديرة بالملاحظة. ولكن الأجدر بالملاحظة فى فكر الرجل أمران :

---

(١) نظرية الاستقبال ص ٣٨

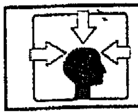
(٢) المصدر السابق ص ٣٩



أحدهما - أن رؤيته للنص الأدبى بهذه الصورة تعد إحياء لأدب كاد يكون ميتا فى المجتمع الغربى؛ فمسألة العلاقة بين التشكل والمضمون أو الحديث عن سياق الجمل والفقرات من المسائل التى تمرد عليها الفكر النقدى فى الغرب بتأثير النظريات المذهبية الحديثة، وأعنى بها تلك النظريات التى أفرزتها الثورة على كل أصولية قديمة. وفى حديث أنجاردين عن طبقات العمل الأدبى وأبعاده استدعاء لقيم فنية وجمالية، لم يعد المتلقى يعول عليها كثيرا فى دراسة النص، وذلك مثل القيم الصوتية والإيقاعية المتمثلة فى الوزن والقافية، أو الموسيقا الداخلية التى تتهادى إلى المتلقى من تناسق الحروف وائتلاف أجراسها.

ومعنى هذا أن «أنجاردين» يعود بالمتلقى الغربى فى دراسة النص إلى مايحتويه من صورة يأتلف فى إطارها الشكل بالمضمون، وما يحققه من تناغم يعد عنصرا هاما من عناصر القيمة الجمالية.

ثانيهما - حديثه عن الأهداف التى يتضمنها العمل الأدبى. وهو لا يعنى أهدافا اجتماعية أو مذهبية أو غيرها مما قد تفرضه واقعية النص، بل يعنى أن النتاج الأدبى ينطوى بالضرورة على ما يسميه «فراغات» وهذه الفراغات تمثل فى جوهر النص «بقع إبهام» أو «أماكن غموض» وتلك يستشعرها القارئ فى تعامله مع النص، فتصبح بالنسبة له أهدافا يجب استكمالها لملء فراغات الغموض. وهذا المسلك يعد - فى تقديره - أهم عمل يمكن أن يقوم به القارئ فى علاقته بالنص.



٥ - بين أنجاردين وعبد القاهر :

وما يستوقفنا عند «أنجاردين» هو مفهومه للعمل الأدبى على النحو المشار إليه فحديثه عن البعدين اللذين ينتظمهما نتاج الأدب يكشف صراحة عن قناعته بأهمية العلاقة بين الشكل والمضمون فى سياق الجمل والفقرات، ويكشف كذلك عن رؤية واضحة لمفهوم الصورة الأدبية. فهى - عنده - تعنى الفكرة التى تشكلها أبعاد النص وطبقاته المتعددة، وليست المعانى الجزئية التى تتضمنها المواد الأولية.

وإذا كان التقارب بين أنجاردين وعبد القاهر واضحا فى ربط القيمة الفنية والجمالية للنص بمفهوم الصورة الأدبية وأبعادها فإن الأجدر بالملاحظة أن يكون هذا المفهوم خروجا على مألوف ساد الحركة النقدية فى عصريهما. ففى عصر عبدالقاهر كان الفكر النقدى قد توزع حول قضية(١) «اللفظ والمعنى» بين فريق يرى قيمة النص فى لفظه آكثر من معناه، وفريق يرد المسألة إلى المعنى أكثر من اللفظ، وفريق ثالث توسط بين الفريقين، فسوى بين قيمة اللفظ وقيمة المعنى بشكل يؤدى إلى الثنائية الحادة، ولا ينتهى إلى الربط بين القيمتين فى إطار النص. ومن ثم كانت فكرة «النظم» أو حس التأليف لعبد القاهر توجيها لمسار الحركة النقدية إلى مفهوم الصورة.

أما أنجاردين فقد عايش فى النصف الأول من القرن الحالى بداية فكر جديد كاد يسيطر على الحركة النقدية فى اتجاهين : اتجاه بنيوى(٢) يميل بأصحابه إلى جانب «الشكل» مع إهمال «المضمون» واتجاه ماركسى(٣) يجنح بأتباعه إلى «المضمون» دون الشكل. ومن ثم كانت رؤيته خروجا على هذه الازدواجية، أو محاولة لتوجيه مسار الفكر النقدى إلى مفهوم يرتبط فيه الشكل بالمضمون فى دراسة النص.

وتستوقفنا كذلك - عند أنجاردين مسألة «الغموض» التى أثارها فى نظريته. وهى مسألة تستدعى بالضرورة مفهوم الغموض كما يراه عبد القاهر، فالتشابه

---

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٢٤٣ وما بعدها - د. غنيمى هلال

(٢) النبوية فى الأدب ص ٢١ - ترجمة حنا عبود

(٣) الجمالية الماركسية ص ٥٢ وما بعدها - ترجمة جهاد نعمان.



بينهما قائم ليس فى مجرد الاهتمام بتلك المسألة ولكن فى طبيعة الرؤية التى تحدد هذا المفهوم عندهما. فالواضح من حديث «أنجاردين» عن الغموض أو ما يسميه «بقع الإبهام» أو «فراغات الغموض» أنه يلتقى مع شيخ البلاغة العربية فى نقاط هامة، وربما انحرف عنه فى بعض النقاط انحرافا تفرضه طبيعة الهدف المذهبى المحدد.

وأول ما يلفت النظر أنهما يلتقيان فى فهم المراد بالغموض على زاوية عكسية من مفهوم الغموض فى التجارب الرمزية[1].

فالغموض - عندهما - لا يعنى ذلك التعتيم الذى يصدر عنه الشاعر الرمزى فى تجاربه اللاواعية، فإذا أراد المتلقى أن يستبطن التجربة، ويفهم أسرارها انغلقت دونه، مهما كانت خبرته فى استجلاء الغوامض، وكشف المساتير. والغموض عندهما - كذلك - لا يعنى التعقيد الذى ينشأ عن اللفظ أو المعنى، بل يعنى - عند أنجاردين - «فراغات» يستشعرها القارئ خلال عملية القراءة، فيسعى إلى استكمالها أو «بقع إبهام» تلح عليه فى دراسة النص، فتستدعيه إلى الجرى وراءها، والبحث عن أسرارها.

أما الغموض عند شيخ البلاغة فمردُّه إلى لطف المعنى ودقة الفكرة، وعلى نحو ما يكون المعنى المجسم - عند أنجاردين - مدعاة لعمل الذهن، وفرصة لممارسة خيال القارئ، وعونا له على ملء فراغات الغموض[2]. فكذلك المعنى الممثل -عند عبد القاهر - يحوج المتلقى إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة فى طلبه، وعندئذ ينجلى له بعد الكد والتعب.

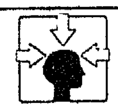
وعندهما يبدو الفرق واضحا بين لطف يلذ إدراكه مهما دقت فكرته، وبين غموض يستحيل فهمه. ومن ثم تبرز قيمة التمثيل أو التجسيم عند كلا الناقدين، فيشير «أنجاردين» إلى أهمية التجسيم وقيمته فى إدراك العمل الأدبى مؤكدا الفرق بين النص المجسم وغير المجسم. ففى التجسيم - كما يقول - : «يجد القراء فرصة لممارسة خيالهم. فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع ومهارة»[3].

---

(١) انظر : الاستقبال والرمزية فى موضعه من البحث.

(٢) نظرية الاستقبال ص ٣٨.

(٣) المصدر السابق ص ٤٠، ٤١.



ويشير - عبد القاهر - إلى قيمة التمثيل وأهميته فى التفاعل بين النص والمتلقى، فيقول : «. . أن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو فى الأكثر ينجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة فى طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد»(١).

ثم يتحدث عبد القاهر عن المتعة الفنية والجمالية التى يحسها المتلقى بعد الجهد المبذول فى استجلاء غوامض المعنى الممثل، فيقول : «ومن المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضن وأشغف. . »(٢).

وخلاصة الأمر : أن «أنجاردين» يلتقى بفكر عبد القاهر حول جماليات التلقى فى محورين :

أولهما - أن المعنى الممثل أو المجسم يثير همة المتلقى إلى إعمال الفكر وكد الذهن فى استجلاء الغوامض وكشف المساتير. فإذا تحقق له ما أراد أحس بوقع المتعة الجمالية فى نفسه. وعندها يصير التفاعل بين النص والمتلقى إيجابيا مثمرا فى رؤية الإمام، أو أنه يمنح القراء فرصة لممارسة خيالهم بإبداع ومهارة كما يرى «أنجاردين».

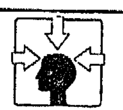
ثانيهما - أن عملية التلقى أو استقبال النص بهذا الشكل تحقق - ضرورة - ذاتية المتلقى أو القارئ؛ لأنها تستدعى خبراته ومهارته؛ لتنهض به إلى مهمة الكشف والإبانة. ومن ثم يلتقى «أنجاردين» مع - عبد القاهر - فى أن الوصول إلى هذا المستوى قد لا يتهيأ لكل متلق أو قارئ ما لم يكن من أهل المعرفة والحذق عند عبد القاهر أو من ذوى الخبرة الشخصية والإبداع عند «أنجاردين».

هذا، ويبدو التمايز واضحا بين شيخ البلاغة العربية وأنجاردين فى نقطة هامة تتعلق بطبيعة المذهب النقدى. فالإمام عبد القاهر فى حديثه عن قيمة التمثيل وأهميته أو التشبيه المتوقف على دقة الفكر إنما يؤكد النسب الوثيق بين الأديب

---

(١) أسرار البلاغة ص ١١٨ طبعة رشيد رضا - بيروت

(٢) المصدر السابق .



والمتلقى فى إطار النص؛ فإذا كان التمثيل بلطف معناه ودقة فكرته دليلا على جودة القريحة والحذق لدى الشاعر فإن الوقوف على أسراره وغوامضه مهمة تستدعى فى المتلقى خبرة فنية ومعرفة واسعة بأسرار الجمال، ومس تم تكون علاقتهما بالمعنى الممتل علاقة مزدوجة، تتعانق فى إطارها مهارات الإبداع الفنى لدى صاحب النص ومهارات الخبرة فى الغوص وراء المعانى لدى المتلقى. وهى اردواجية متآلفة يقررها الإمام عبد القاهر فى أكثر من موضع، مؤكدا أن النص لا يكشف عن أسراره مالم يتهيأ له متلق كالغواص الماهر، أو الخبير المتمرس بشق الأصداف لاستخراج الجواهر، وأن هذا الغواص - مهما بلغت مهارتهِ وخبرته - قد لا يعود من رحلته مع النص بطائل ما لم تكن قريحة الأديب - صاحب النص - قادرة على الإبداع(١).

ومعنى هذا أن جماليات التلقى لا تتحقق بذاتية القارئ وحده. وإلا كان -كما يقول الإمام- «كالغائص فى البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز...»(٢).

فهو فى حاجة إلى شاعر يقدم له المعنى اللطيف، والفكر الدقيق بصورة تخلو من التعقيد «فيفتح لفكرته الطريق المستوى ويمهده، وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار، وأوقد فيه الأنوار، حتى يسلكه المتلقى سلوك المتبين لوجهته، ويقطعه قطع الواثق بالنُجْح فى طيته..»(٣).

أما أنجاردين فهو لا يرى هذه الثنائية فى مجال النص اعتمادا على توجه بدأ يسود الحركة النقدية فى الآونة الأخيرة؛ حيث يهمل دور الكاتب أو المؤلف، ويتركز الاهتمام على نشاط القارئ بوصفه مبدعا آخر للعمل الأدبى. وهو اتجاه تبنته نظرية الاستقبال منذ ثلاثين عاما - كما عرفنا - ومن ثم كان التجسيم الذى يراه - أنجاردين - ضرورة لملء فراغات الغموض فى النص هو من نشاط القارئ، وليس من عمل الكاتب أو المؤلف. فعنده أن أية مبادرة يأخذها القارئ لإدراك العمل الأدبى تعد تجسيما وفرصة لممارسة الخيال(٤).

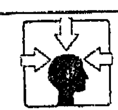
---

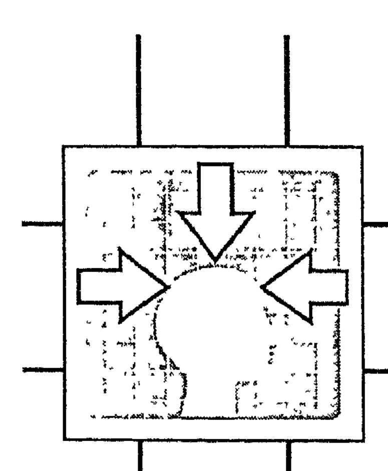
(١) انظر ما قاله فى أسرار البلاغة ص ١١٨، ١١٩، ١٢، ١٢٧

(٢) المصدر السابق ص ١٢٠

(٣) انظر مقالة عدالقاهر فى أسرار البلاغة ص ١٢٦.

(٤) نظرية الاستقبال ص ٣٨، ٤





المبحث الثانى

المذاهب الغربية الحديثة

١ - فلسفة التلقى عند أرسطو.

٢ - فى النقد الماركسى.

٣ - فى النقد الوجودى.

٤ - فى النقد الرمزى.

٥ - فى التحليل البنيوى.



١ - فلسفة التلقى عند أرسطو :

ربما كان أرسطو فى تاريخ الحركة النقدية من أبرز رواد الفكر اليونانى اهتماما بفلسفة التلقى. أو مفهوم الجمال فى استقبال النص. ففى رصيده الفكرى والنقدى يتمثل لنا اهتمامه بهذه المسألة، وكأنها محور هام يستقطب تفكيره، ويستجمع فلسفته فى الحديث عن أجناس الأدب.

وما زال رواد الفكر والأدب الغربى حتى يومنا ينزعون إلى أحكامه وآرائه فى مذاهبهم ونظرياتهم الأدبية الجديدة. وظاهر أن مفهومه لفلسفة التلقى كان مرجعا له تأثيره فى نظرية الاستقبال الألمانية، وخاصة فيما قاله «ياوس» أحد رواد هذه النظرية حول علاقة النص بالجمهور - كما أشرنا - فالمتتبع لحديث أرسطو عن الشعر يدرك اهتمامه بطبيعة هذه العلاقة، وأنها كانت مرتكزا أساسا لمعظم الأحكام التى انتهى إليها، كما كانت نقطة تحول فى مسار الفكر بينه وبين أستاذه أفلاطون[١]. وحتى تكون وجهتنا فى الكشف عن فلسفة التلقى عند أرسطو بريئة من التورط فيما لاحاجة بنا إليه، يمكن أن نجمل رؤيته لهذا الموضوع، ومدى تأثيرها فى فكره النقدى على النحو التالى :

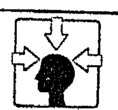
أولا - اهتم أرسطو فى عملية التلقى بعناصرها الثلاثة، وهى : النص والأديب (الكاتب) والمتلقى، وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الذى يتفاعل به فى إطار هذه الثلاثية، تفاعلا يؤدى فى النهاية إلى إدراك جماليات النص، وتحقيق رسالة الكاتب. ومن أحل هذا ربط فى عملية التلقى بين المقدرة الفنية لدى الشاعر وأحوال المتلقى ومعتقداته، فلا ينبغى - عنده - أن يكون موضوع النص مستحيلا فى رؤية الجمهور وإن كان ممكنا فى ذاته إلا إذا كانت براعة الشاعر، وملكاته الفنية قادرة على تصوير الأمر النادر أو المستحيل فى صورة الممكن لدى الجمهور.

وفى ذلك يقول :[٢] « . . . أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول ، وعرف كيف يضفى عليه مظهرا من الحقيقة فله ذلك على الرغم من استحالته». وتلك

---

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث ص ٧٤ - غنيمى هلال.

(٢) المصدر السابق ص ٥٦، ٥٧.



مسألة قد تكون مألوفة فى حـركة النقد العربى، ولكنها عند أرسطو تنزع إلى قناعة خاصـة ترتبط بفكره فى نظرية المحاكـاة، فعنده أن تصوير الأمـور اللامعقـولة أمر معيب فى المسرحية لأنه يضاد الغاية من المحاكاة»(١).

وقد ترتب على هذه المسألة رؤية أخرى نحسـبها جديرة بالاهتمام فى الفكر الأرسطى وهى رؤيته حول استخدام الأساطير فى الشعر. فإذا كانت الأسطورة من الأمور المستحـيلة عقلا فى ذاتها، أى أنها من اللامعقول الذى نبـه إليه فإن الفصل فى استخدامها فى الشعر أو عدمه مرده إلى قناعة أرسطو بأهمية العلاقة بين النص والمتلقى، وضـرورة التفـاعل بينهمـا؛ ولهذا جـعل الحكم فى المسـألة رهنا بواقع الجمهور ومعـتقداته من ناحية، ومقدرة الشاعـر على نقل الاستحالة فى الأسطورة إلى دائرة الأمر المحـتمل وقـوعه من ناحـية أخرى، فـإذا كان المتلقى كـالجمـهور اليونانى الذى يـعتقـد الأساطير جـاز للشعراء - عند أرسـطو - أن يستخـدموها «لاعلى أنها أمثل ولا على وجه الصدق بل. . . على وفق الرأى الشائع»(٢).

ومقتـضى هذا، أن استخدام الشـاعر لغة الأسطورة فى عصـر تجاوز بفكره وحضـارته عهود الخـرافات أمر مرفـوض فى تقدير أرسطو. ولكن دعـاة الرمزية بعامة، وفى عالمنا العربى بخاصة مازالوا فى تجاربهم الشعرية حريصين على الرموز الأسطورية التى كان يسـتخدمهـا الإغريق(٣) ولذا فـسدت العـلاقة بين تجـاربهم وأصحاب الذوق الأدبى فى عملية التلقى. وربما حلا لبعض هؤلاء أن يتخذ له من جو الأساطير لقبا يحيا به فى عالم الشعر الحديث(٤).

ثانيا - وعلى نحو ما كـانت فلسفة التلقى عند أرسطو سـبيلا إلى الربط بين الشـاعر والمتلقى أو بين النـص والجمهـور، كانت كذلك منـاط التمييز بين أجنـاس الشعر، ففى حديثه عن طبيعة المحاكاة جعل للشعر رسالة اجتماعية هامة، فالشاعر عنده مرتبط بالحقيقة والواقع من ناحية، وبالجمهور المتلقى من ناحية أخرى، ولكنه

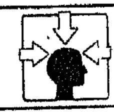
---

(١) المصدر السابق ص ٥٧.

(٢) النقد الأدبى الحديث ص ٥٨.

(٣) انظر : من الصورة إلى الفضاء الشعرى ص ١٠٢ - د ديريه سقال دار الفكر اللبنانى.

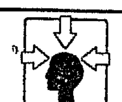
(٤) انظر : أسطورة أدونيس وعشتروت فى كتاب « أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث » - ريتا عوض ص ٤٥ - المؤسسة العربية ٧٨.



لا يصور الواقع كما كان أو هو كائن، وإنما يصوره كما ينبغى أن يكون فى رؤيته الفنية، ورؤية الجمهور، وعلى قدر ما يضفى على الواقع من صفات تجعله ذا أثر جماعى ملحوظ لدى جمهوره تكون قيمة العمل الأدبى. وعلى هذا الأساس لايكون للشعر الغنائى - عند أرسطو - قيمة يعتد بها؛ لأنه فى تقديره أثر الوعى الفردى لا الجماعى[1]، حيث يعمد الشاعر ذاتيا إلى تصوير عواطفه المشبوبة. فوظيفة المحاكاة فى أن الشاعر يحاكى أفعالا تحرك فى المتلقى إرادة العمل. أما إثارة العواطف، أو محاكاة الأفعال الخسيسة كما فى شعر الأهاجى فليست من رسالة الشعر وغايته[2]. ومهما يكن الخلاف بينه وبين أستاذه أفلاطون فى تلك المسألة فإن اهتمامه بتوثيق الصلة بين رسالة الأديب وطبيعة المتلقى فى إطار مفهومه لرسالة الشعر كان من أهم دواعى الحكم على الشعر الغنائى من ناحية، ومن أسباب المفاضلة بين أجناس الشعر الموضوعى (المأساة - الملهاة - الملاحم) من ناحية أخرى. فالمأساة - عنده - تأتى فى المرتبة الأولى، تليها الملهاة ثم الملحمة. والفيصل فى هذا الترتيب - كما يفهم من كلام أرسطو وشراحه[3] - هو طريقة المحاكاة وما يترتب عليها من أثر ناتج فى عملية التلقى.

فالمأساة «تحاكى وقائع تثير الرحمة والخوف فى المتلقى، فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات (مثل العلاج بالصدمة الكهربية). وإثارة الشعور المأسوى إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والنص وبهذا التراسل يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث لمن يشبهوننا فى الحياة، فكلتا الحالتين (وقوع البؤس - حدوث الكارثة) جزاء غير عادل، أى (لاخلقى) فى نظر أرسطو - ولكن الأثر الناتج لدى القارئ أو المشاهد للمسرحية خلقى عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات فى المشاهد»[4].

(١) تأثر النقد الماركسى بهذه النزعة عند أرسطو، أى مناهضة الفردية فى الأدب.
(٢) النقد الأدبى الحديث ص ٤٨ وما بعدها.
(٣) نفسه ص ٧٤.
(٤) نفسه ص ٧٥، ٧٦.



ومعنى هذا أن أرسطو لا يقف فى المأساة عند أثرها المباشر فى إثارة شعور الخوف والرحمة، بل يركز على الأثر الناتج فى عملية التلقى لدى الجمهور، وهو ما يسميه بعملية «التطهير»(١).

والخلاف الذى وقع بين أرسطو وأستاذه أفلاطون حول المأساة كان مرده إلى الأثر الناتج فى عملية التلقى، فعيب المأساة عند أفلاطون أنها مثيرة للقلق والاضطراب لدى المتلقى؛ ولهذا جعلها فى مرتبة أدنى من الشعر الغنائى(٢). وأما الملهاة فكانت أدنى مرتبة من المأساة - عند أرسطو - لأنها لا تحرك فى المتلقى داعية الألم بل تثير لديه شعورا بالسرور والضحك، فهى محاكاة الأراذل من الناس فى الجانب الهزلى الذى هو قسم من القبيح(٣).

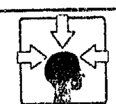
وكانت الملحمة - عنده - أقل شأنا من الملهاة؛ لأنها لا تبلغ فى المتلقى أكثر من تأثيرها المباشر، وهو شعور الإعجاب بالأبطال(٤).

هذا، وخلاصة القول فى فلسفة التلقى عند أرسطو، أنها كانت مرجعا واضحا لرواد نظرية الاستقبال فى بعض ما انتهوا إليه من أحكام، وإن كان الخلاف بينهما فى أن أرسطو لم يهمل الكاتب أو الأديب فى عملية التلقى بل جعل له رسالة وثيقة الصلة بالقارئ أو الجمهور.

وأغلب الظن أن فكرة أرسطو حول الأثر الناتج فى عملية التلقى للنص المسرحى كانت من الأسس التى عول عليها رواد نظرية الاستقبال فى حديثهم عن مهمة القارئ، ومشاركته فى صنع المعنى، وفى رؤيتهم لمعنى التفاعل بين النص وجمهوره، فإذا كان أرسطو يرى ضرورة التراسل بين الجمهور والشخصيات(٥) الأدبية فى المأساة، وأن هذا التراسل يحدث نوعا من التماثل أو التوحد بين الطرفين فإن رواد النظرية الجديدة يؤكدون أهمية القارئ فى تفاعله مع النص بشكل تلغى فيه الثنائية بينهما.

---

(١) انظر تفسيرها فى النقد الأدبى الحديث ص ٨٠ وما بعدها.
(٢) النقد الأدبى الحديث ص ٣٣.
(٣) المصدر السابق ص ٨٦، ٨٧.
(٤) المصدر السابق ص ٧٤.
(٥) المصدر السابق ص ٧٦.



٣ - في النقد الماركسي :

عرفنا أن المنطلق الأول لرواد نظرية الاستقبال هو علاج الأزمة التى خلفها النقد الماركسى فى الدراسات الأدبية، أو بالأحرى تصفية الفكر الديمقراطى فى ألمانيا الغربية من شوائب التقاليد الماركسية، ومن ثم كان الحوار صاخبا بين أنصار الماركسية فى الشرق، ورواد النظرية ومؤيديها فى الغرب[١] حتى تبودلت الاتهامات والانتقادات بين الفريقين بصورة تختلط فيها المفاهيم الأدبية والسياسية من كلا الجانبين. فرواد نظرية الاستقبال يأخذون على النقد الماركسى جملة من المآخذ، أهمها اتصالا بموضوعنا ما يلى :

أولا - ازدواجية النقد الماركسى :

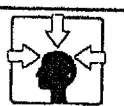
ويعنون بالازدواجية أن التقاليد الماركسية لم توفر إجماعا فيما يخص موضوع الاستقبال. ومرجع هذا ـ فيما يرون[٢] ـ إلى الاضطراب الذى صاحب الفكر الماركسى منذ نشأته، حيث وجه (ماركس) انتباهه نحو التفكير الفلسفى أولا، ثم التفكير السياسى والاقتصادى. ولما بدأ اهتمامه بالمسائل الجمالية فى الفن بعامة، والأدب بخاصة كان هو وأنصاره عبيدا لميولهم ورغباتهم الشخصية، أو لضرورات العمل السياسى، فاضطربت نظرتهم إلى جمالية الفن بين توظيفها لخدمة الصراع الطبقى الذى يدعو إليه المذهب، وبين الاستجابة لميولهم الخاصة تجاه المذاهب الجمالية التى كانت سائدة آنذاك.

ومع أن مصلحة الطبقة (البروليتارية) كانت أكثر استبدادا بالفن ،وتحديدا لوظيفته فقد ظل ماركس مشدودا بميوله إلى تأثير الإنجازات الفنية الماضية، فتراه أحيانا ميالا إلى الفلسفة المثالية لأستاذه «هيجل»[٣]، وأحيانا يظهر إعجابه بالاتجاه الكلاسيكى عند كبار الشعراء من أمثال شكسبير، وبلزاك، وسكوت، بل لا يخفى ميله أحيانا إلى كتاب الرواية فى الحقبة البرجوازية من أمثال (فيلدنغ) والواقعيين

(١) نظرية الاستقبال ص ١٤٤.

(٢) المصدر السابق ص ١٤٦

(٣) الجمالية الماركسية ص ٩ - هنرى ارفون - ترجمة جهاد نعمان - بيروت.



الروس، وإن كان لا يخفى تشدده على موقفهم الذى ينتقد العالم السياسى والاجتماعى الذى ينتمون إليه[1].

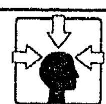
ومن ثم فقد تورط النقد الماركسى بين معتقداته السياسية وميوله الشخصية فإذا كانت المثالية والكلاسيكية كلتاهما من محظورات الماركسية ومرفوضاتها. (المثالية بدعوتها إلى استقلال الفن، وقناعتها بمبدأ التدرج المرحلى للوصول إلى فلسفة عليا[2]. والكلاسيكية بحرصها على التراث) فكيف نفسر قناعة ماركس وإعجابه بالفن الإغريقى، حيث يقول : «إن التعبير الفنى قد بلغ ذروته وشكله الأجلى صفاء فى الفن الإغريقى»؟ فالمعجزة الإغريقية - فى نظره - «لاتزال تمنحنا المتعة الجمالية، ولا تزال معيارا قياسيا ومثالية صعبة المنال»[3] وكيف نفسر استقباله لنتاج رواد الكلاسيكية فى الأدب الغربى؟

إن المسألة فى رؤية رواد النظرية الجديدة لا تخرج عن كونها ازدواجية تورط فيها النقد الماركسى، الذى كان بدوره سببا فى أزمة الفكر النقدى فيما يخص الاستقبال[4].

فمعيار الجمالية الماركسية فى أن الفن بأشكاله المختلفة محكوم بعلاقات جدلية مع الأشكال الاجتماعية[5] وهنا ينبغى أن نتحفظ فى فهم المراد «بالأشكال الاجتماعية» حتى لا يتبادر إلى الذهن معنى الربط بين الأدب والمجتمع بكل قيمه وسلوكياته، وعلى اختلاف مراحله الزمنية، فالأدب الجاهلى - مثلا - كان صورة صادقة لعصره ومجتمعه، وكذلك الأدب الإسلامى والعباسى، ولكن المراد بهذا المصطلح عند إطلاقه فى كتابات أنصار الماركسية هو الطبقة الاجتماعية الخاصة، التى صنعها الفكر الماركسى. فأى فن يحيد عن طبقة (البروليتاريا) لا يعد فنا عند ماركس. فهو ينطلق من التبعية التامة للطبقة والخضوع المطلق للرقابة فى سبيل العمل السياسى[6].

---

(١) الجمالية الماركسية ص ١٠ .
(٢) المصدر السابق ص ١٢.
(٣) المصدر السابق ص ١٢.
(٤) نظرية الاستقبال ص ١٤٦.
(٥) الجمالية الماركسية ص ١٢.
(٦) المصدر السابق ص ١٨.



ومن ثم، كـانت حملتـه الثائرة فى كـتابه (العـائلة المقـدسة)[1] على نقـاد الشيوعية والماركسية الذين أظهروا ميلا إلى المذهب المثالى فى نقداتهم، فلم يتهموا المجتمع الرأسمالى.

فليس مقـبولا فى مفـهوم النقد الماركـسى أدب مثالـى لا يعين على الصراع الطبقى، ولا أدب يخـضع للجمـالية الوضعـية، أو يمثل فى نظر الماركـسية ثقـافة درست، وهو ما يسميه ماركس أدبا ميتا[2].

وبهذا الفهم كان ميله إلى بعض رواد الكلاسيكية، واحتفاؤه بالفن الإغريقى يجسد فى رؤية أصـحاب النظرية الجديدة ازدواجا أو تناقضا. بيـد أن رؤيتهم لهذا التناقض لم تكن ابتداعا فرضه الحوار الساخن بين النقاد فى ألمانيا الغربية والشرقية، بل كان معروفا - عـلى ما يبدو - لدى بعض المهتمين بالجمالية الماركـسية من نقاد الغرب، فيقـول الناقد (هنرى أرفون)[3] : «إن ما يزيد فى تعـقيد مـوقف كارل ماركس فيما يتعلق بالفن أو الازدواجية ـ إن لم نقل التناقض بين مسلك برجوازى يحافظ عليه حتى فى أقصى حالات البؤس، وطريقة تفكير يناهض البرجوازية تبناه منذ حداثته ـ هو مـيله العريق فى الكلاسيكية نحو شكسبـير، وغوته، وسكوت، وبلزاك، وعلى النقـيض من ذلك نرى أن حكمه الأدبى فـيمـا يتعلق بالمعـاصرين يحدده موقفهم السـياسى فهو يقدر تقديرا خاصا شعـراءهم من الطبقة الثانية، وإن كـانوا يناضلون فى سـبيل الحـرية. . . وقـد نتج عن ذلك شيء من التـفكك فى ملاحظات ماركس .

ويشيـر الناقد إلى مرجع هذا التـفكك، فيذكـر «أن ماركس ارتكز فى فكره الأدبى - منذ البداية - عـلى مثاليـة أستاذه «هيـجل» فلما أراد أن يصحح مـساره النقدى تبعـا لمذهبه السياسى لم يوفق هو وأصحابـه فى حل المشكلة نهائيا، فكان يبتعد عن المثالية أحيانا، ويميل إليها حينا، ويتبنى نقيضها أحيانا أخرى»[4].

وتستقيم مقالة الناقد إذا أدركنا أن ماركس حاول أن يفسر الفن اليونانى وفق فكره النقـدى والمذهبى، ولكنه أدرك أن هذا الـنوع من الفن إنما يخـضع لطابع

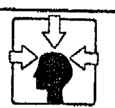
---

(١) الجمالية الماركسية ص ٨ .

(٢) المصدر السابق ص ١١.

(٣) صاحب (الجمالية الماركسية) ص ٨ ، ٩.

(٤) المصدر السابق ص ٩.



جمالى أكثر من خضوعه لطابع إيديولوجى معين، فكانت المشكلة التى أشار إليها بقوله : «ليس من الصعب أن ندرك أن للفن والملحمة عند الإغريق صلات بعدد من الأشكال الاجتماعية، وإنما الصعوبة فى كونهما مازالا يقدمان لنا متعة فنية، ويعتبران إلى حد ما نماذج لا تضاهى»(١).

ومعنى هذا، أن الفن اليونانى يمكن ارتباطه بواقع اجتماعى وفق متطلبات الفكر الماركسى، ولكن المشكلة فى أن المتعة التى يقدمها هذا الفن قد استجابت لعوامل التطور أكثر من خضوعها لشكل اجتماعى محدد. وهذا تصريح من ماركس بطبيعة المشكلة التى تورط فيها فكره النقدى فى استقباله للتجارب الماضية.

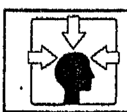
وبالرغم من هذا التصريح من جانب ماركس، وأنه وجد صعوبة فى إخضاع التجارب الفنية الماضية لمذهبه النقدى عن طريق التفسير المادى، وبالرغم من الانتقادات التى وجهت إليه فى هذه المسألة من أنصار المذهب الخارجين عليه، ومن بعض نقاد الغرب - كما عرفنا - بالرغم من هذا كله فقد انفرد الدكتور - غنيمى هلال - بتفسير خاص لهذه المشكلة، حيث ذهب إلى أن التجارب الماضية كالفن الإغريقى، أو الكلاسيكى لا تمثل فى مرآى النقد الماركسى مشكلة، وأن ماركس نفسه لم يقرر التلازم المطرد بين الفن والقوة المادية، وإنما كانت المشكلة بسبب أنصار المذهب المغالين فى توكيد هذا التلازم. وقد استدل على هذا بقول ماركس : «أما فيما يخص الفن فمن المعلوم أن عصورا معينة ليس لازدهار الفن فيها علاقة ما بالنمو العام للمجتمع، وبالتالى لا علاقة لهذا الازدهار بالأساس المادى، وبأساس البنية فى النظام الاجتماعى... مثلا الإغريق فى مقارنتهم بالأمم الحديثة، ثم شكسبير»(٢).

ويفهم من كلام الدكتور هلال - ومن مقالة ماركس - أن ماركس قد استثنى من مذهبه النقدى ابتداء حالات فنية معينة كالفن الإغريقى، والفن الكلاسيكى عند بعض رواده، وأن هذا الاستثناء يصحح المذهب ولا يؤخذ عليه، وأن المغالين من أنصار المذهب كانوا سببا فيما وجه إليه من نقدات أو اتهم به من تناقضات.

---

(١) الجمالية الماركسية ص ١٣ .

(٢) النقد الأدبى الحديث ص ٣١٧.



وسواء عندنا أكانت المغالاة من ماركس نفسه أم كانت من أنصار مذهبه فالمهم أن النقد الماركسى فى صورته التى يعرفها العالم الآن قد اضطرب معياره المذهبى فى عملية التلقى للتجارب الأدبية إلى حد التناقض الذى جهد الدكتور هلال فى أن يجعله استثناء من أصول المذهب عند ماركس، ورآه أصحاب نظرية الاستقبال وغيرهم من النقاد ازدواجية تؤخذ على النقد الماركسى.

ويبدو أن انفراد الدكتور هلال بهذا التفسير مرده إلى ذاتية خاصة فى النقل أو الترجمة عن ماركس ويجعلنا أكثر ميلا إلى ما قاله رواد الاستقبال وغيرهم من النقاد جملة من الأسباب، نتصورها على النحو التالى :

١ - أن العبارة التى اتكأ عليها الدكتور هلال من كلام ماركس لا يفهم منها ضرورة ذلك الاستثناء الذى قرره ماركس منذ البداية، فقد يكون استثناء فرضته صعوبة التطبيق، وهى الصعوبة التى صرح بها ماركس فيما أوردنا له من عبارات تتعلق بفن العصور الماضية. وعلى هذا الفهم مضى رواد النظرية الجديدة، ومعهم الناقد (هنرى أرفون). كما أشرنا.

٢ - من أصول المذهب الماركسى فى النقد أن الأدب الذى يمثل ثقافة درست يعد أدبا ميتا - كما عرفنا - وهو أصل ظل ملازما للفكر الماركسى فى رفض التاريخ الأدبى وتطوره، حتى تبين لأنصار المذهب بعد ماركس أنه عقبة تكتنف طريق الجمالية الماركسية، فدفعهم هذا إلى الترخص فيه، وفى أشياء كثيرة من مقررات ماركس[1]. وهذا يعنى أن الاستثناء الذى أشار إليه الدكتور هلال كان ضربا من التناقض الذى تورط فيه ماركس، وورثة أنصار المذهب من بعده.

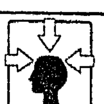
٣ - قد يكون بعيدا عن التصور أن ناقدا اشتراكيا من أنصار المذهب [2] يثور على ماركس غير واع بدقائق مذهبه وأصوله، فيرميه بالتناقض فى مراحل التطبيق دون أن يفطن إلى هذا الاستثناء الذى أشار إليه الدكتور هلال.

ولا نتصور كذلك أن رواد الماركسية فى ألمانيا الشرقية يسمعون رواد النظرية الجديدة فى ألمانيا الغربية يرمون ماركس بالتناقض فى مذهبه النقدى،

---

(١) انظر : الجمالية الماركسية ص ٢٦

(٢) روبرت س هولب (نظرية الاستقبال) ص ١١.



ثم لا يدفعونهم بمثل هذا الاستثناء الذى فطن إليه الدكتور هلال! فكيف إذا كان الحوار الساخن بين الطرفين حول نظرية الاستقبال المناهضة للنقد والتقاليد الماركسية، وأن الماركسيين لم يتركوا وسيلة من وسائل الدفاع عن مذهبهم إلا أوردوها فى هذا الحوار؟[1].

ثانيا - حتمية التماثل السطحى بين النتاج العام والنتاج الثقافى :

وهذا التماثل يعد من حملة الانتقادات التى وجهها رواد الاستقبال إلى النقد الماركسى. ولكى يتضح مفهوم التماثل نذكر أن ماركس له نموذج مقابل لنظرية الاستقبال اعتمد فيه على التفسير المادى لمظاهر النشاط البشرى فى المجتمع، بما فى ذلك النشاط الثقافى «فالحياة المادية هى التى تكون العقل النظرى، والعقل فيها تابع للمادة»[2] فلا فرق إذًا بين نتاج هو ثمرة العقل، ونتاج تفرزه الآلة فى مصنع، فكلاهما نتاج خاصع للمادة، أو للقوة الاقتصادية والسياسية وطبقا لهذا الخضوع واجه الأدب والأدباء فى عهد «لينين» تطبيقا صارما للمادية التاريخية والجدلية. ففى مقال تنظيم الحزب وأدبه عام ١٩٠٥ يرفض كل نشاط أدبى لايشارك فى جهود الحزب، فالأدب يشغل فى عرفه وظيفة اجتماعية، ثم يهدد كل أدب غير ملتزم بهذه العبارة الشهيرة: «لنتخلص من رجالات الأدب غير الحزبيين، لنتخلص من هواة الأدب المثاليين. . . على قضية الأدب أن تصبح جزءا من القضية العامة للبروليتاريا، و جهازا صغيرا من الآلة الاشتراكية الموحدة»[3].

وفى إطار هذا المفهوم الصارم لا يكون للأدب فى النقد الماركسى هدف جمالى يعتد به، أو متعة فنية يستقبلها المتلقى، فالجمال واللذة والمتعة - فى مذهبهم - ترف أرستقراطى[4] تكافحه الماركسية. وهدف الأدب - عندهم - محدد من قبل الطبقة أو الحزب، وفى هذا يقولون : «ليس الفن غاية فى ذاته، وليس قضية لذة أنانية. . الفن فى عرفنا إبداع جماعى وتعاون فكرى. . . الفن طريقة للتعبير عن كرهنا الطبقى للرأسمالية»[5] ومقتضى هذا، أن هدف ونتاج الأدب

---

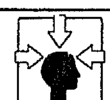
(١) انظر الحوار بين الشرق والغرب فى (نظرية الاستقبال ص ١٤٤ وما بعدها).

(٢) المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ١٢٣ - د عبدالرحمن عميرة.

(٣) الجمالية الماركسية ص ٢٢

(٤) المصدر السابق ص ٢١

(٥) المصدر السابق ص ٩٤



تربطهما علاقة آلية، فكلاهما يصنع الآخر. الهدف يصنع النتاج، والنتاج يخلق موضوعا للهدف، ففى رأى ماركس : أن النتاج والافتراضات (الأهداف المفترضة) يرتبطان بعلاقة جدلية، حيث يمكن القول أن كلا منهما ينتج الآخر[1]».

واستنادا إلى هذا الرأى يصبح النتاج هو نقطة البدء فى الإدراك، وهو العامل المهيمن على جميع العمليات، لا فرق بين نتاج الأدب ونتاج المادة، أو المصنع.

هذا التماثل السطحى والحتمى بين النتاجين هو الذى استوقف رواد نظرية الاستقبال؛ لأن هذا التماثل - على سطحيته - يلغى فكرة الاستقبال أو التلقى، فهو فى عرف النقد الماركسى ضرب من الاستهلاك الذى لا يلقى له المذهب بالا، بل يجعل النتاج هو المحور الهام، حتى كانت ملاحظات هؤلاء الرواد على الأدب والفن التى أمكن جمعها من كتابات ماركس مشيرة إلى أنه يتعامل مع الثقافة عموما من منظور النتاج وليس الاستقبال[2].

ثالثا - القارئ الفرد ليس قوة تاريخية :

ربما كان القارئ الفرد موضوعا رئيسا فى إثارة المشكلات والحوار الصاخب بين رواد الاستقبال وبعض المذاهب الأدبية الحديثة، وبخاصة الماركسيون؛ لأن معتقدهم السياسى أصلا، ومذهبهم الأدبى تبعا كلاهما يكافح الفردية وينبذها، فذاتية الفرد وميوله، أو ملكاته الخاصة ينبغى أن تخضع للأهداف المحددة للطبقة أو الحزب، فهو ليس قوة يحسب حسابها فى عوامل التغير.

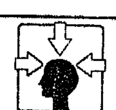
وفى حديثه عن الفن يقول الناقد الشيوعى (بيسكاتور) : «لقد توقف الفرد عن الوجود؛ لأن الصناعة الثقيلة والحرب قد أذابتا البشر فى كائن جديد، يتمتع بحياة خاصة، وتحركه إرادة طبقته؛ لذلك يتحتم على الفرد فى الفن الجديد أن يتجرد من مشاكله الخاصة، والشخصية مفسحا المجال لمصير الجماهير. . ثم يقول: إن للإنسان بالنسبة إلينا أهمية منصب اجتماعى، فلا تهم علاقته بنفسه، ولا علاقته بالله، بل علاقته بالمجتمع. .»[3].

---

(1) نظرية الاستقبال ص ١٤٩.

(2) المصدر السابق ص ١٤٥.

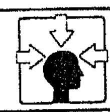
(3) الجمالية الماركسية ص ٩١، ٩٢ .



مذهبية أحلت الجبر محل الاختيار فى توجيه الفرد[1]، فالأهداف -عندهم- تصنع الذات، والنظريات تخلق الرواد، وليس العكس صحيحا[2] ومن ثم، كان القارئ الفـرد مستبعـدا فى مجال العلاقـة بالنص، وحتى فى حالة الجـمهور يرى ماركـس «أن الهدف الفنى هو الذى يخلق جـمهـورا متـذوقا للفن، وقـادرا على الاستمتاع بالجمالية»[3]، فيـجعل له دورا ثانـويا؛ لأن الجمالـية التى يشـير إليـها محددة بأهداف حزبية أو اجتماعية، وفى مواجهة هذا المعتقد السياسى والفنى كان ظهور نظرية الاستقبال مثيرا للقلق عند رواد النقد الماركسى؛ لأنها أعادت للقارئ، أو المتلقى أهميته فـى علاقته بالنص، فلم يعد المخاطب أو المتلقى عنصـرا هامشيا فى الدراسات الأدبيـة، وخاصة فى النماذج الألمانيـة بل أصبح على حد تعبـيرهم «الحكم فى التاريخ الأدبى الحديث»[4].

---

(١) المذاهب المعاصرة ص ١٢٤ - د. عبد الرحمن عميرة.
(٢) نظرية الاستقبال ص ٢٧
(٣) المصدر السابق ص ١٥٠.
(٤) المصدر السابق ص ١٧٩.



٣ - فى النقد الوجودى :

من الأخطاء الشائعة المتعمدة أحيانا أن نتحدث عن المذاهب الأدبية الغربية معزولة عن منازعها الفكرية لدى أصحابها. فربما أسرف نفر من كتاب الأدب الوجودى، فزينوا فكرته للقراء بشكل يستهوى المتطلعين إلى حرية الفكر أو المتمردين على حتميات وجودهم ومسلماته. وتقرأ لهم فى هذا حديثا طويلا عن الحرية الذاتية التى يمارسها الوجودى فى فكره الأدبى، وكأنه مذهب هبط من السماء على مسيح العصر (كيركجورد) أو (سارتر) ليخلص المعذبين فى الأرض من سطوة الفكر القديم، وخطايا الأدب المألوف.

وإذا كنا بصدد الحديث عن كيفية التعامل مع النص أو استقباله فى الفكر الوجودى فضرورى أن نقف فى إجمال على النوازع التى يصدر عنها هذا الفكر فى تعامله مع الوجود بصفة عامة، ورؤيته للتجارب الفنية بصفة خاصة. فالفصل بين الخطين فى النظرة إلى الوجودية بالذات ضرب من الغفلة، ربما يقود إلى التوهم فى إصدار الأحكام، وقد يأخذنا بريق الظاهر الأدبى إلى حيث نستهين بدواعيه وأسبابه، فنطمئن إلى المذهب إجمالا من خلال وقعه فى نفوسنا. ولعل هذا يفسر مأخذ العلماء على العقاد - وهو كاتب العربية العملاق - فى موقفه من الوجودية، إذ يقول :[1] «الوجودية مدرسة واسعة النطاق، ينتمى إليها المؤمنون والملحدون، وبين فلاسفتها أناس متدينون؛ إذ ليست الوجودية فى ذاتها دعوة مخالفة للدين ولا للعقائد الخلقية، وليس بين مذاهبها من وحدة مشتركة غير إنصاف «الشخصية الإنسانية» أمام الجماعة فى عصر شاعت فيه قيمة الكثرة والزحام، وقلت فيه قيمة المزايا والصفات».

فالواضح أن كاتبنا الكبير يبرر قناعته النفسية بما راقه من أمر الوجودية وإلا فواقع الحال كان ولايزال شاهدا على أن هذه المذاهب العصرية الوافدة حين هبت رياحها على الشرق استمالت إليها نفرا من المسلمين، وكانوا أكثر حماسا لها من غيرهم. فالفرويدية والماسونية والماركسية، والعلمانية، كلها مذاهب قد ينطوى تحت لوائها المسلم وغير المسلم. وليس فى هذا المسلك ما يبرر قناعتنا بها جملة أو

(١) المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ٢١٦ - د عبدالرحمن عميرة نقلا عن (عقائد المفكرين فى القرن العشرين) للعقاد.



تفصيلا. وأما موقف الوجودية من الدين أو العقيدة فحسبنا منه عبارة واحدة من جملة ما ورد على ألسنة أقطاب الوجودية؛ لتكون كفيلة برد ما قاله العقاد فى تفسير هذا الموقف. ونضع أمام القارئ ما أجمله بعض المفكرين من آراء الوجودية على لسان «سارتر» إذ يقول :[1]

* الله افتراض غير نافع وهو يكلفنا كثيرا فنحن نلغيه.
* هذا العالم وجد بغير داعٍ ويمضى لغير غاية.
* يوجد كل موجود (دون) سبب عقلى و (دون) داع وتمتد حياته بواقع من الضعف ثم يموت بالمصادفة.
* العالم كله خداع فى خداع. إننا موجودون (دون) سبيل عقلى وبلا داع والعالم يمضى لغير غاية.

هذا ملخص الفكر الوجودى على لسان قطب واحد من أقطابه.

وتحاشيا للخروج عن غاية البحث نحيل القارئ إلى ما قاله (بسكال)[2] فى القرن السابع عشر، وما قاله (جبريل مارسيل) فى مطلع القرن العشرين[3] وما أعلنه[4] (سارتر) فى روايته (الذباب) فى النصف الأول من هذا القرن. ويغنينا عن تفاصيل الفلسفة المادية للوجودية أن نشير إجمالا إلى أنها كانت امتدادا وتطورا لنظرية «فرويد» فهى تربط نفسها بالدعوة إلى تحرير الإنسان من كل القيود، كما دعت النظرية «الفرويدية» إلى تحرر الإنسان من الكبت، فالنظريتان كلتاهما دعوة إلى عبادة الذات. والإنسان فيهما يجب أن يستمتع بوجوده كل الاستمتاع ويطلق لحريته العنان، فيحقق لنفسه أكبر نصيب من المتع والملذات باعتباره إله نفسه وسيد كيانه[5].

فشعور الإنسان بذاتيته الفوقية إلى غير حد، وفرديته المستغنية عن كل موجود، هما عمدة الفكر الوجودى، وخلاصة النظرية الأدبية التى جاء بها

---

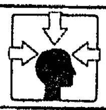
(١) قضايا العصر فى ضوء الإسلام ص ١٥٤ الأستاذ أنور الجندى ١٩٧١- بيروت

(٢) انظر : المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ٢١٧ د. عبد الرحمن عميرة.

(٣) انظر : دراسات فى الفلسفة المعاصرة ص ٤٢٩ د زكريا إبراهيم.

(٤) قضايا العصر فى ضوء الإسلام ص ١٥٢، ١٥٣ الأستاذ أنور الجندى- بيروت.

(٥) قضايا العصر فى ضوء الإسلام ص ١٥١، ١٥٢ الأستاذ أنور الجندى- بيروت.



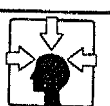
«سارتر» فالوجودى فى مذهبه هو الذى «لا يقبل توجيها يأتى إليه من الخارج»[١] . وقد كان لهـذا المفهوم أثر واضح فى نظرية الأدب الوجـودى عامة، وفى استـقبال النص بصفة خاصة. فالقارئ لا يتعامل مع النص الأدبى مفسرا أو محللا، شارحا أو معلقـا من خلال الموضـوع أو المعنى الذى يطرحه الكاتب، بل هو يشـاركه فى خلق ما يريده مشاركة صادرة عن الحرية فى مـعناها الإنسانى، وفى حدود مجتمع الكاتب الحاضر؛ لتغيير هذا المجتمع فى المستقبل إلى قيم جديدة[٢]. وهذا يعنى أن القارئ أو الدارس لا يقف عند الموضوع الذى اكتـشفه الكاتب أو صاحب النص؛ لأن الموضوع - عندهم - لايمثل وجودا مـستقلا فى النص بحيث يقـبل المشاركة، فكل ذات تخلق موضوعها بفردية حرة. «وهى حرية يقف فيها بنفسه على المواقف التى تتوافر فيها القيم، فلا يكون خدعة لغيره باسم المبادئ التى تنادى بها طبقته أو فئته»[٣].

وهذا يعنى أيضا أن الوجودى حين يستقبل نصًا يصدر فيه صاحبه عن المبادئ والقيم التى تحكم مجـتمعه أو طبقتـه يكون حرا فى إدراكه وتفسيـره، وإنسانيا فى اكتشاف موضـوعه، فلا يهتم بالنص فى علاقته بصاحـبه، ولا فى علاقته بمظاهر الحياة أو قيمها لدى الشعوب.

وربما تبدو صـورة النقد الوجودى فى التـعامل مع النص من خلال مـا قاله المستـشرق الألمانى - فـالتر براونه - فى تفـسير المقـدمات الطلليـة للشعـر العربى القديم، حـيث مضى على أن الطلل رمـز للفناء أو العدم. وبنى تـصوره على أن الشاعـر الجاهلى بصـفة خاصـة كان أسيـرا لتلك الفكرة فى بكائه على الأطلال؛ ولهذا يحاول الهرب إلى الحـياة متشبثا بها، حريصـا على متابعة الرحلة، ومن ثم كان يقول : «دع ذا» ثم يأخذ فى أسباب جديدة للحيـاة. فهو يرى أن العمر قصير وأن ليس وراءه عـالم آخـر فكان يشعـر - تبـعا لذلـك - بعبـثية الوجـود. . .

---

(١) المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ٢١٧ د عبد الرحمن عميرة.
(٢) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٣ د محمد غنيمى هلال.
(٣) المصدر السابق ص ٣٢٣.



وبالتناقض بين إرادة الموت أو الفناء الكامنة فيه وبين إرادة الحياة. وهو تناقض وجودى لم يجد سبيله إلى الحل»[1].

وفى تفسير النماذج الشعرية بهذا الفهم الوجودى تعسف ظاهر، واقتحام لمجال النص وصاحبه بافتراضات ذهنية لا وجود لها إلا فى قناعة أصحاب المذهب، فثمة افتراض بأن الشاعر الجاهلى كان يفكر بمنطق الوجوديين شاعرا -مثلهم- بعبثية الوجود، وبالتناقض بين إرادة الموت أو الفناء الكامنة فيه[2] وبين إرادة الحياة. وهذا تصور بعيد عن واقع الشاعر الجاهلى إذ لو كان أسيرا لفكرة الفناء إلى الحد الذى يشعره بعبثية الوجود - كما يقولون - لحملته تلك الفكرة على التشاؤم والحذر بدلا من الجرى وراء شهواته المضاعفة. ولو أن إرادة الفناء - كما يسمونها - خضعت لإدراكه النفسى والفكرى إلى هذا الحد لغلب على قصائد الرثاء والحرب فى شعره استهلالها ببكاء الديار والأطلال تعبيرا عن تلك الفكرة الآسرة، فهى بها أنسب وإليها أقرب. أما وقد نأى بذوقه عن ذلك ففيه دلالة على أن فكرة الفناء لم ترتبط فى وجدانه بالوقوف على الأطلال.

وندع أحد الباحثين يعقب على هذا التفسير الوجودى بقوله :[3] «مهما قيل عن العصر الجاهلى من أنه عصر الفراغ الروحى فلا يصح أن تسبغه الوجودية وما يتبعها من تفكير دقيق فى البقاء والفناء والكون والفساد على الشعراء الجاهليين جميعا. ومن أين لهم تلك الأفكار الراقية التى لا يتوصل إلى أمثالها إلا من ضرب بسهم واف فى تاريخ الأديان؟ وكيف يستقيم ذلك القول مع ما نعرف عن العرب من أنهم كانوا لا يزالون يعيشون فى طور السذاجة البدوية؟».

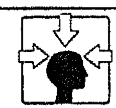
وحسبنا من عبارة الباحث أنها دليل على قناعته بفساد التفسير الوجودى، فهو بعيد عن طبيعة الشاعر الجاهلى - كما ذكرنا - بيد أن تعليله لتلك القناعة يؤدى إلى اللبس فى فهم التصور الذى قام عليه هذا التفسير لدى أصحابه، فقد

---

(١) العدد الرابع - فصول - ص ٢٦ - يوليو ١٩٨١ - د. عبده بدوى.

(٢) إرادة الموت فى الفكر الوجودى امتداد لما قاله «فرويد» عن غريزة الموت» انظر : النقد الأدبى الحديث ص ٣٧٢ د. محمد غنيمى هلال.

(٣) د. حسين عطوان فى كتابه (مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى) ص ٢١٨.



مضى على أن فكرة الفناء والبقاء من الأفكار الراقية التى لا ينهض إليها مستوى الشاعر الجاهلى؛ لأنها - فى نظره - تحتاج إلى معرفة بتاريخ الأديان. وهذا يعنى -بالضرورة- أنها قد تصلح تفسيرا لشعر الديار فى العصور التالية، وهذا غير صحيح. وموطن اللبس فى أن الدكتور (عطوان) مضى مع فكرة الفناء والبقاء كما يتصورها هو من طبيعة الأديان، وليس كما يفهمها أصحاب التفسير الوجودى، فهى قائمة عندهم على ما تصوره - فرويد- من أن الفناء أو الموت غريزة من الغرائز الإنسانية. ولا أدل على هذا من أن الدكتور - عز الدين إسماعيل - قرر فى معرض الانتصار لفكرة «براونه» : «أن الشاعر الجاهلى فى وقوفه على الأطلال أحس ما أدركه - فرويد - بعد ذلك من أن غريزتى الحب والموت لا يتعاقبان، ولكن يتمازجان ويعملان معا»(١).

والقول بأن الموت غريزة إنسانية يؤكد أصلا من أصول الفلسفة الوجودية وهو أن الإنسان مستغن بذاته وتفرده عن كل موجود فى الحياة والعدم، فليس هناك موت مقدر على الإنسان من قوة عليا خارجة عن ذاته. كما أن القول بعبثية الوجود يجعل الوجودية فلسفة إلحادية لا تؤمن بما وراء الحياة من ناحية، ولاتقنع بغاياتها الكريمة من ناحية أخرى. فالاعتماد عليها فى تفسير أى نشاط بشرى كالنتاج الأدبى - مثلا - يعد من قبيل الترف أو العبث الفكرى، كما أن القناعة بمفهومها فى النظرة إلى الحياة والكون تقود صاحبها - لا محالة - «إلى العزلة عن الجماعة، وتميل به إلى إبراز القبيح من جوانب الطبيعة الإنسانية، ثم تصرفه فى النهاية عن الأوامر الإلهية، والقيم الخالدة»(٢) هذا، وتقتضينا الموضوعية هنا أن نشير إلى أن فلسفة التلقى فى النقد الوجودى ربما خضعت فى رؤيتنا لها لاعتبارين مختلفين، أحدهما تحدده علاقة المتلقى بالنص ناقدا أو دارسا، وفى هذه الحالة يبدو الفكر الوجودى بنزعاته وميوله مستبدا بعملية التفسير والتحليل، وتبدو سطوة الناقد أو الدارس واضحة فى الاقتحام التعسفى لمجاهيل النص، وإخضاعها لذاتيته الفوقية، وفكره الخاص.

---

(١) العدد الرابع - مجلة فصول - ص ٢٦ - يوليو ١٩٨١.

(٢) انظر : قضايا العصر فى ضوء الإسلام ص ١٥٥ - الأستاذ أنور الجندى.



وثانيهما تحدده علاقة الكاتب بالجمهور، وهى علاقة تعتمد فى مفهومها النظرى على التنسيق الجيد بين رسالة الكاتب وطبيعة الجمهور لا على أساس مراعاة الأحوال والمقامات كما هو معروف فى النقد اليونانى - عند أرسطو - أو النقد العربى بعامة والبلاطى منه بصفة خاصة، ولكن على أساس أن الكاتب قد يتجاوز فيما يكتب حدود زمنه، ومقتضيات حاضره العصرى، وخاصة إذا كان من أصحاب الدعوات الرامية إلى إصلاح المجتمع أو تغييره، أو المتطلعة إلى حياة أفضل. وعندئذ قد تصادف رسالة الكاتب أو دعوته جفوة من معاصريه لارتباطهم النفسى والفكرى بخيوط الحاضر، وعلى الكاتب - والحالة كذلك - ألا يقف بفكره عند حاضره، مخاطبا جمهوره الواقعى فحسب، بل يتجاوزه إلى غد متوقع، قد يصادف فيه من يستجيب لفكره. ولعل «سارتر» كان أقرب إلى هذا المفهوم «وهو يقسم الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب إلى قسمين : جمهور واقعى، وجمهور إمكانى.

ويقصد بالثانى جمهورا مثاليا فى المستقبل إذا وجد الكاتب من معاصريه جفوة. وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه؛ ليصف له من وراء الموقف الخاص - مُثله الإنسانية»(١).

وسارتر بهذا التقسيم إنما يقف برسالة الكاتب عند وظيفتها الاجتماعية، فالكاتب والجمهور كلاهما يسعى للوصول إلى المثل الإنسانية. وهو فى رؤيته يقرر ما انتهى إليه النقد الوجودى عموما فى أن غاية الأديب والقارئ «تتمثل فى القدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء المستقبل، ولا يتحقق المستقبل إلا عن فهم الحاضر وتغييره»(٢).

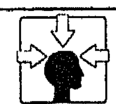
والالتزام بالعمل هنا ليس التزاما مذهبيا يفرضه صراع الطبقة، وليس التزاما مفروضا بقوة خارجية على الأديب والقارئ - خلافا للنقد الماركسى - بل هو التزام يمليه «مشروع إنسانى فى موقف خاص، هو موقف العامل، أو الإنسان فى عمله، أو ملابساته الخاصة»(٣).

---

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٦ - هلال - .

(٢) المصدر السابق ص ٣٢٤ .

(٣) المصدر السابق.



فالنقد الوجودى ومثله النقد الماركسى لا ينشدان المتعة الجمالية فى النص بقدر حرصهما على تحقيق الوظيفة الأجتماعية، ولكنهما يختلفان فى أن هذه الوظيفة تحددها ذاتية الفرد وطريقة إدراكه لعالمه فى الوجودية[1]. بينما فى النقد الماركسى تحددها الطبقة أو الحزب. ويختلفان كذلك فى مفهوم الاستقبال، فالنقد الوجودى يعنى باستقبال النص كما يعنى بنتاجه، فيجعل للقارئ ذاتية، لا تقبل توجيها يأتى إليها من الخارج. أما النقد الماركسى فيعنى بالنتاج أكثر من عنايته بالاستقبال ـ كما عرفنا ـ حتى ليبدو القارئ ـ فيه ـ محكوما بجبرية المذهب.

أما علاقة النقد الوجودى بنظرية الاستقبال الجديدة، فتبدو واضحة فى أمرين:

أحدهما – أن الرؤيتين تلتقيان فى أن للعمل الأدبى هدفا يشارك القارئ فى صنعه وتحقيقه، ولكنها مشاركة بينه وبين الكاتب لتحقيق وظيفة الأدب الاجتماعية فى الفهم الوجودى، أو بين القارئ والنص لتحقيق المتعة الجمالية عند رواد الاستقبال.

وثانيهما – أنهما تلتقيان ـ كذلك ـ فى نوعية القارئ وطبيعته.

فرواد نظرية الاستقبال ينظرون إلى القارئ على أنه القوة المسيطرة والمصدر النهائى للمعنى والتاريخ الأدبى ـ كما عرفنا ـ وقد توسعوا فى هذا المفهوم، حتى انتهوا فيه إلى نمطين : قارئ واقعى، وقارئ ضمنى أو متخيل. فالأول شخص تاريخى معروف، والثانى يتمثله الأديب أو الكاتب فى بناء النص[2].

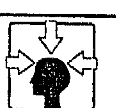
وتعد النظرية بهذه النمذجة التى وضعتها للقارئ على وفاق مع رؤية «سارتر» فى تقسيمه الجمهور المتلقى إلى نموذجين ـ كما عرفنا.

هذا، وتختلف رؤية النظرية الجديدة عن النقد الوجودى فى جملة أمور أهمها :

أولا – أن نظرية الاستقبال الألمانية لم تكن إفرازا لمذهب معين من المذاهب الفكرية المعاصرة، بل نشأت منذ بدايتها مرتبطة برغبة روادها فى إصلاح الأزمة الأدبية التى خلفتها العوامل السياسية والاقتصادية فى ألمانيا بعد الحرب والتقسيم.

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٦ .

(٢) نظرية الاستقبال ص ١٧٨، ١٧٩.



فهى رؤيـة نقدية خـالصة للأدب، وليـست من قنوات البث الفكرى المعادى لـقيم الشعوب وحتمياتها - خـلافا للنقد الوجودى أو النقد الماركسى - وليس أدل على صدق المقـال من أن روادها قد اعـتمـدوا فى مصـادرهم على نتاج الفكر الـنقدى المتنوع فانتفعوا بفلسفة أرسطو فى التلقى، وتأثروا بالفكر العربى فى النقد، ونظروا إلى بنيـوية فرنسـا، والفكر النقـدى عند «سارتر» ثم صـاغوا من هذه المرجـعيـة المتعددة نظريتهم الجديدة.

ثانيا ـ وظيفة الأدب عند رواد الاستقبال وظيفة اجتماعية جمالية ـ كما عرفنا ـ بينما الأدب فى النقـد الوجودى «ليست وظيفـته خلق الجمال أو التـأمل فيه»(١) ومن ثم تختلف مهـمة القارئ فى النظرية الجديدة عنهـا فى النقد الوجودى. وإن كان الاتفاق بينهما قائما على نوعية هذا القارئ.

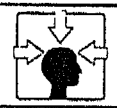
ثالثا - يرتبط نسيج الوجودية فى فكرها النقدى بخيوط الماركسية فى جوانب متعددة، حتى فى الحالات الخاصة التى حاول فيها الوجوديون الاستقلال عن الفكر الماركسى، نراهم مشـدودين إليه، متورطين فى التبعيـة له. فالأدب الإنسانى الذى يخدعون العالم ببريقه والدعوة إليه ربما يخف وزنه، وتتضاءل فكرته أمام حماسهم للأدب الموجه إلى جمهور خاص، أو طبقـة معينة. «فعندهم كل عملٍ أدبى موجه إلي جمهور خاص به هو دال عليـهم، وفيه وصف لهم ولعالمهم»(٢) وهم فى هذا أقرب إلى الماركسية منهم إلى النزعة الإنسانية المزعومة.

أما نظرية الاستقبال فهى تتباعد عن المـاركسية بقدر ما تقترب منها الوجودية فى المفهوم المذهبى.

---

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٣٢٥ .

(٢) المصدر السابق .



٤ ـ فى النقد الرمزى :

ربما كان ظهور الرمزية فى فرنسا خاضعا إلى حد كبير لمؤثرات اجتماعية، ونزعات فلسفية ونفسية، بسطت سلطانها على المجتمع الغربى عامة، والمجتمع الفرنسى خاصة. ويكفى أن نشير إلى أن أنصار المذهب الرمزى فى فرنسا خرجوا من جحور الظلام فى الفترة التى آل الحكم فيها إلى الطبقة الوسطى (البرجوازية)(١).

ومن طبيعة الفكر البرجوازى «أنه فردى تتحكم فيه المصلحة الذاتية، قبل أية غاية أخرى، مما هيأ لنمو الشخصية الفردية المتمردة ضد كل قانون، والتى تقبل بتطرف الفن للفن أكثر مما ترضى عن الأدب الملتزم»(٢).

فمن الناحية النفسية والفلسفية كانت الدراسات التى انتهى إليها «فرويد» فى تفسير مظاهر السلوك البشرى قد تركت بصماتها الواضحة على قسمات الفكر الغربى، حيث ربط بين الدوافع والغرائز الإنسانية، فجعل مظاهر السلوك رمزا للرغبات المكبوتة، ومن ثم كان الشاعر أو الفنان بعامة يشبه - عنده - الحالم والمريض عصبيا فكلاهما يستمد موضوعاته من عالم «اللاشعور». وكان لهذا صدى واضح فيما رآه الرمزيون من أن التجربة الشعرية ليست تجربة واعية، بل تشبه الحلم، وتوسعوا فى هذا حتى أطلقوا عليها «الحلم الرمزى»(٣).

ومن ثم تحولت تجاربهم الشعرية إلى نزعات تهرب من الواقع، وتفر من الالتزام الاجتماعى. وصارت مجرد دهش وذهول، وانهيار عصبى، وتهويمات يحلق بها الشاعر فى السماء، منفصلا عن وعى المجتمع وحتمياته.

وقد ترتب على هذا بطبيعة الحال أن صارت تجاربهم الرمزية صورة من صور العداء بين الفنان والمجتمع، ودعوة إلى التقوقع فى كهوف النفس، وعودة بحضارة الإنسانية إلى عهود الخرافة والأساطير.

---

(١) الأسس الفنية للإبداع الفنى فى الشعر - د. مصطفى سويف - ص ٤٤، ٤٥ - دار المعارف.
(٢) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - د. محمد فتوح أحمد ص ٦٦ - دار المعارف
(٣) المصدر السابق ص ١١٤ .



وإذا كانت تلك التجارب قد ارتبطت فى نشأتها بحالات مرضية لدى رواد المذهب فهذا يعنى أنها فى حاجة إلى جمهور معين، يتلقى تلك التجارب، منفصلا عن وعيه، ذاهلا عن واقعه وحتمياته.

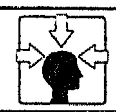
وعلى نحو ما فشلت الرمزية فى فرنسا بعد ظهورها بخمسة عشر عاما فكذلك لم تنجح فى الوصول إلى الوجدان العربى منذ اللحظة الأولى وهى تأخذ طريقها إلى الساحة الأدبية. فربما نجح أتباعها فى استكراه البيئة العربية عليها بما تهيأ لهم من أسباب كانت فى جملتها بعيدة عن إطار الفن الشعرى، وربما نجحوا كذلك فى أن يثيروا حولها حركة نقدية واسعة النشاط، لكنها-رغم الجهد المبذول- لم تستقطب حولها إلا متلقيا مصنوعا بعوامل التمرد على رصيد الأمة وحتمياتها.

فإذا كان من طبيعة التجارب العربية فى الشعر أن تقيم حوارا بينها وبين المتلقى، قوامه الفهم والتحليل والتفسير فإن طبيعة التجارب الرمزية تتأبى على هذا الحوار، وتنغلق دونه، وتوصد أبوابها فى وجه المتلقى بعلالات كثيفة من سحب الغموض المفتعل. وبهذا تفقد سمة من أهم سمات الفن بصفة عامة، والفن الأدبى بصفة خاصة، وهى سمة الحوار بين المبدع والجمهور، ومن ثم تتع الفجوة السحيقة بين الشاعر الرمزى وجمهوره. وتلك مسألة قد لا تعنى دعاة الرمزية ما داموا يحلمون فى أغوار النفس، وداخل معابدهم الأسطورية المتآكلة. وليس من حقنا أن نقتحم عليهم تلك المعابد، أو نفزعهم فى صوامعهم بخيبة المسعى فى الارتداد إلى حالات بدائية تجاوزتها البشرية فى تطورها الصاعد. ولكن من واجبنا أن نذكرهم بما ارتضوه لأنفسهم من العزلة عن جمهور الشعر العربى، والقناعة بأن شعرهم غير خاضع لرأى المتلقى وحكمه، فالمتلقى - فى نظرهم - ليس ناقدا ولا ينبغى أن يكون كذلك، بل هو قارئ عليه أن يعايش التجارب اللاواعية فى صمت[1]. فقد كتب «السياب» فى إحدى رسائله إلى خالد الشواف، يقول : «كنتَ فى كثير من الأحيان تأخذ عَلَيَّ الغموض فى شعرى، ولكنى أدركت الآن أن الغموض كان العقدة المسحورة، التى أوجدتها يد العاطفة فى ساعة جنون، إذا انحلت فقد الطلسم ما كان يحمل من تمتمات عبقر»[2].

---

(١) انظر : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ٤٠٨ د. محمد فتوح أحمد.

(٢) انظر : العدد الرابع - فصول - المجلد الأول ص ٥٧ - يوليو ١٩٨١.



والأديب الفرنسى (بول فاليرى) أنشأ قصيدته (المقبرة السحرية) ونشرت على الناس، وثار حولها الجدل والخصام، ولم يستطع حتى صاحبها أن يحدد الهدف منها. فقد قال حين سئل عما يريده «إن الناس يسألوننى ماذا أردت أن تقول؟ فأنا لم أرد أن أقول شيئا، وإنما أردت أن أعمل شيئا، ورغبتى فى العمل هى التى قالت ما يقرأون»[1].

فالواضح أن القارئ للتحربة الرمزية معزول عن الفهم، مبعد عن مجال الحكم. وعزل المتلقى - على هذا النحو - مسألة لا نحب أن نعبث فى إطارها بمحاجة الرمزيين، بل ندعوهم بمقتضاها أن تطل تجاربهم الشعرية فى كهوف النفس، حتى يتسنى لها متلق لا يعدو واحدا من رجلين :

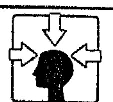
أحدهما - أن يكون من المعزولين عن وعى البيئة العربية وحتمياتها، حتى يمكنه أن يستقبل تلك التجارب اللاواعية بصورة تتساوق مع نبض أصحابها، وبواعثهم النفسية. ولن يعدم الرمزيون وجود هذا الصنف فى الساحة العربية - فى واقعنا المعاصر - بل أغلب الظن أنهم نجحوا بالوسائل المتاحة فى صنع قطاع عريض من الجمهور المتمرد على المسلمات العربية.

ثانيهما - أن يكون هذا المتلقى ذا قدرة خاصة على التجرد من تراكمات الحياة المبثوثة فى نسيج الفكر وتضاعيف الوجدان؛ حتى يمكنه أن يستقبل التجارب الرمزية وهو فى حالة بدائية أشبه بحالة الإنسان الأول، يعانى ولا يفهم، يتألم ولا يعلم.

وإذا كانت الفجوة واسعة فى مفهوم الاستقبال بين الرمزية والنقد العربى فهى أكثر اتساعا بينها وبين نظريات القراءة والتلقى الجديدة.

---

(١) محاضرات فى الأدب ص ١١٠ د. عبد الحميد محمود المسلوت.



٥ - فى التحليل البنيوى :

خلاصة ما تجمع لدينا من كتابات عن التحليل البنيوى تشير إلى أن البنيوية فى إجمالها تعد امتدادا متطورا للمذاهب الشكلية التقليدية فى دراسة النص. وهى المذاهب التى تعنى بالشكل دون المضمون، ومن تم كانت على خلاف مع النقد الماركسى الذى يعنى بالمضمون دون الشكل[١]. فإذا كانت رؤية الاستقبال الألمانية مناهضة للتقاليد الماركسية فى علاقة القارئ بالنص، فإن البنيوية الفرنسية كانت أكثر مناوأة لقضية المضمون التى وقف عندها النقد الماركسى، كما تعد تمردا على مذهب الشكلية الروسية بصفة خاصة، فمن أجوائه نبعت، وعلى منحاه الوصفى التقليدى فى دراسة النص تمردت؛ حتى أصبحت لدى روادها تمثل انتصارا على أتباع هذا المذهب[٢].

والبنيوية فى منحاها المتميز نظام تحليلى، يعتمد على الدلالات، والرموز، والإشارات فى دراسة النص، ويقوم هذا النظام لدى روادها على قاعدة علمية، يستعين بها القارئ فى التعامل مع النص، بصرف النظر عن اللغة التى كتب بها، أو المذهب الذى ينتمى إليه، فيستوى - تبعا لهذا النظام - أن يكون النص كلاسيكيا، أو رومنتيكيا، أو من الشعر الحديث. فالاتجاه البنيوى يتعلق باستقبال النص لا بنتاجه، فليست له افتراضات أولية يمليها على الأديب لتحقيق نزعات سياسية أو مذهبية فكرية خاصة، خلافا لاتجاهات النقد الماركسى، أو الوجودى، أو الرمزى. وعليه فليس ثمة أدب بنيوى، بل هناك قراءة بنيوية لنص من النصوص. فهو - باختصار - نظام استقبال موجه بقاعدة علمية[٣]. هذه القاعدة العلمية ليست خاصة بالدراسات الأدبية بل يمكن تطبيقها - كما يقولون [٤]- على العلوم الفيزيائية أو الرياضية، ولكن يبقى لكل علم نظام خاص، يستمده رواده من هذه القاعدة ليتلاءم مع طبيعته، ذلك أن فكرة البنيوية قامت لدى أصحابها على تصور عام مؤداه، أننا نفكر فى الكل الذى أمامنا على أنه مجموع أجزاء أو

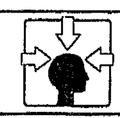
---

(١) الجمالية الماركسية ص ٥٢.

(٢) نظرية الاستقبال ص ٤٦.

(٣) البنيوية فى الأدب ص ١٧ -روبرت شولز - ترجمة حنا عود

(٤) المصدر السابق ص ١٣ .



وحدات صغيرة تشكل هذا البناء. وإدراك العلاقات القائمة بين هذه الأجزاء أو تلك البنيات هو عمل البنيوية[1] ولكن لا يقف البنيويون - فى إدراك العلاقات - عند مهمة التفسير التقليدى المألوف، بل يعتمدون على إيجاد نظام علمى، يعول عليه المتلقى أو القارئ فى التفاعل مع النص، فـفكرة النظام عندهم هى الأساس فى التحليل البنيوى. وكل وحدة أدبية ابتداء من الجملة المفردة حتى الترتيب الكامل للصياغة يمكن أن تظهر فى علاقة مع مفهوم النظام[2]. وهذا لا يعنى أنهم يتجاهلون طبيعة الثقافة أو اللغة التى ينتمى إليها الأدب، فيخضعون كل النصوص لنظام تحليلى واحد، بل يفهم من حديثهم أن هذا النظام يشبه مخططا عاما تتعدد طرائق استخدامه تبعا لعلاقة الأدب بنظامه الثقافى[3].

وأشهر مخططات الاستقبال البنيوى ذيوعا فى الشرق والغرب هو المخطط الذى وضعه «جاكبسون»[4]. وقد استقصى فيه وظائف التواصل مع النص، وقرن فيه كل مرحلة من مراحل التواصل بوظيفة نوعية.

وأهم ما يلفت النظر فى هذا المخطط أنه اعتمد فيه على نظام المجاز المألوف لنا فى البلاغة العربية، فعنده أن القارئ البنيوى ينبغى أن يتعامل مع اللفظة من خلال خطين متقاطعين : خط زمنى، يشير إلى المعنى الوضعى الذى ارتبط باللفظة فى مسيرتها الأفقية، وهو ما أطلق عليه الخط أو العمود الأفقى للكلمة، والخط الآخر خط تزامنى، يشير - حسب تعبيرهم[5]- إلى انحراف الكلمة رأسيا أو عموديا عن خطها الزمنى فى نقطة يتقاطع فيها الخطان لعلاقة بينهما، هى المشابهة أو المجاورة، فيشير بالعلاقة الأولى إلى «الاستعارة» وبالثانية إلى الكناية أو المجاز المرسل. فالأولى - عنده - مثل استبدال كلمة (عرين أو جحر بالكوخ)، ومثل للثانية بعلاقة المجاورة بين (البؤس والكوخ) أو بعلاقة الكلية والجزئية بين (الكوخ والقش).

---

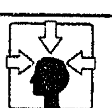
(١) البنيوية فى الأدب ص ١٥.

(٢) المصدر السابق ص ٢ .

(٣) المصدر السابق ص ٢١ .

(٤) رائد من رواد علم اللغة التحليلى، وإليه يرجع تأسيس الفكر البنيوى.

(٥) مصطلح الأدب الانتقادى المعاصر ص ٢٨٢، ٢٨٣- ريمون طحان.



وهكذا يمكن أن ينتقل الحديث فى أى عمل أدبى من موضع إلى موضع طبقا لعلاقات المشابهة والمجاورة (التفكير الاستعارى والكنائى)، ثم يقرر «جاكبسون» أن التمايز بين هذه العمليات (يعنى بين الخط الوضعى والمجازى) لا يبرز فى مستوى التعبيرات الفردية فى اللغة، بل فى مستوى النماذج الكبرى[1].

يعنى بذلك أن التجاوز فى دلالة الكلمة لا يبرز إلا فى سياق أو حسن تأليف. وقريب من هذا ما ردده رواد نظرية الاستقبال فى قولهم : «ويجب أن يفهم النص على أنه رد فعل لفكرة النظم»[2].

وظاهر أن هؤلاء وأولئك مسبوقون بما قاله عبد القاهر فى هذه القضية، حيث ذهب إلى أن هناك محسنات تجرى فى الألفاظ، كالتطبيق والاستعارة وأقسام البديع ولكن لا من حيث هى ألفاظ - إذ الألفاظ من حيث هى ألفاظ لا تخرج عن أن تكون أصواتا لا توصف بالحسن أو القبح إلا من جهة تلاؤمها فى الحروف، وخفتها على السمع أو تنافرها وثقلها بل من حيث هى محسنات لفظية فى الصياغة والسياق، ومن القصور الوقوف فيها عند مجرد اللفظ[3].

وأيا ما كانت قناعتنا بطبيعة العلاقة بين هؤلاء وبين بلاغتنا العربية ممثلة فى شيخها عبد القاهر فإن مخطط التواصل الذى اعتمد فيه «جاكبسون» على ما سماه «قطبى التطبيق اللغوى» (المجاز)[4] يمكن تجسيده من خلال القراءة البنيوية التالية[5]:

تقول صاحبة القراءة[6]: «عندما نقول، مثلا : «رأيت فى الحرب أسدا» أى رجلا قويا كالأسد، أجمع بين الطرفين لسبب هو القوة، ولكنى ألمح إلى الرجل تلميحا بعد أن نحذف هذه اللفظة؛ ليصير الحقل الدلالى (أكثف)، والصورة أكثر إيحاء - أسد بين المقاتلين يقاتل معهم - وعلينا هنا، أن نتخيل المعنى من منطق السياق وطبيعته فالأسود لا تكون فى الحروب، بل الناس. وثمة جامع بين المقاتل

---

(١) البنيوية فى الأدب ص ٣٢.

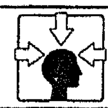
(٢) نظرية الاستقبال ص ٦ ١.

(٣) دلائل الإعجاز ص ٧٨، ٧٩.

(٤) البيوية فى الأدب ص ٣٢.

(٥) مصطلح القراءة فى التحليل البنيوى لا يعنى القراءة الشفوية، بل دراسة أدبية مكتوبة

(٦) ديزيره سقّال فى (قراءات بنيوية) ص ١٢ - دار الفكر اللبنانى - دكتوراه الدولة فى الأدب العربى.



والأسد، هو القوة والبأس. ففى هذه الصورة لم نكشف عن الطرفين، بل اكتفينا بذكر طرف واحد فى سياقه غير سياقه المعقول، ورحنا نبحث فى سياق الكلمات عن معناه الطبيعى، وعن وظيفة الصورة من خلال الجمع بين طرفيها. . ثم تتحدث القارئة عن مستويات الدلالة فى الصورة، فتشير إلى مستويين يجب أن يلتزم بهما صاحب التحليل البنيوى فى استقباله للنص، وهما(١):

١ - المستوى الأول، وهو «الدلالة العادية» أى (الوضعية) فلفظة أسد ترمز إلى حيوان معين مشهور (وهذا المستوى يمثل الخط الأفقى للكلمة عند جاكبسون).

٢ - المستوى الثانى، وهو «الدلالة المكتسبة» أى دلالة الكلمة التى أضافت إلى ذاكرتها المألوفة(٢) ذاكرة جديدة غير مألوفة. وهذا يصير فى معناه الأبعَد المتطور إلى ما يسمى «الرمز» أو «الكلمة الرمزية» أو «المجازية» فهى لا تحيل إلى موضوعها بل إلى شىء آخر، مستعيرة من موضوعها نفسه طاقته الدلالية (تقصد قرينة المجاز) لتتخطاها.

وهنا تختلف شبكة العلاقات الداخلية بين الرمز (اللفظة) والموضوع (المعنى) فى مستوى الدلالة العادية (تعنى أن الكلمة تتخطى دلالتها الوضعية إلى المعنى المجازى، فتختلف العلاقة)؛ لأن الأشياء تتداخل وتتواتر على غير ما هو مصطلح عليه. (والتداخل الذى تشير إليه القارئة هو ما عناه جاكبسون بتقاطع الخط الزمنى والخط التزامنى، أى الوضعى والمجازى للكلمة) أنها ـ بذلك ـ خرق للمألوف والسائد، ويعنى هذا ـ كما تقول ـ تأسيس منظومة جديدة دلالية فى بنية اللغة، تتخطى مقدرتها العادية المعروفة(٣). وهنا ـ بشكل خاص ـ يبدأ الفن، وتنحل الرموز الشائعة إلى رموز جديدة بذاكرة جديدة».

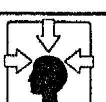
هذا، وقد اعتمدت القارئة على المخطط المرسوم لتجسيد قراءتها بنيويا، مستفيدة من فكرة التقاطع الخطى عند «جاكبسون» وإن لم تصرح، فلا يكاد يوجد قارئ بنيوى - عربيا أو غربيا - يمكن أن تخلو قراءته من هذا المخطط.

---

(١) قراءات بنيوية ص ٣٨

(٢) الكاتبة متأثرة بلغة الحاسوب فيه ما يسمى «الذاكرة المركزية» التى لا تقدم لك من الكلمات إلا ما هو مألوف لها

(٣) هذا أقرب إلى مفهوم المجاز فى اللغات الأجنبية، كالإنجليزية مثلا. فالكلمة فيها لها قدرة معينة. وأصحاب التحليل البنيوى يغلب على حديثهم التأثر بالآداب الأجنبية، ومصطلحاتها.



وقد آثرت أن أثبت تلك القراءة البنيوية نصا - على سذاجتها - مع توضيح المراد بين أقواس؛ للإشارة إلى عدة أمور، أهمها :

١ ـ معرفة الطريقة التي يستقبل بها النص في التحليل البنيوي.

٢ ـ إن التحليل البنيوي يعتمد على نظام لغوي شكلي لا يكاد يجاوز الألفاظ[١] ولهذا كان أشهر رواده من علماء اللغة، مثل : «جاكبسون، وسوسير».

٣ ـ إن الطريقة التي يعول عليها كتاب البنيوية في التهويل لمذهبهم لا تناسب بساطة الفكرة ووضوحها، فلا نكاد نقرأ كتابا عن الاتجاه البنيوي حتى نفاجأ بوابل من الطلاسم المنقولة عن كتابات الغربيين، وكأننا أمام (تكنولوجيا) العصر في مجال النقد. ويبدو أن النقلة المحدثين من أبناء العرب صنفان : صنف لا يملك من مقومات التراث العربي ما يمكنه من معرفة وجوه التشابه بين مقالة الغربيين ومقالة البلاغيين في تراثنا النقدي. فيعرضون المسألة وكأنها اكتشاف غير مسبوق في شكله ومضمونه.

والصنف الثاني تراه مزورا بطبيعته عن مصطلحات النقد العربي، ميالا إلى المصطلحات الغربية، حتى ليندر أن تجد في كتابته استخداما للمصطلحات المعروفة في البلاغة العربية، بل يتحول (المجاز) عنده إلى (انحراف) يتبناه علم (الغراماطيق)[٢]، وتتحول دلالات الألفاظ إلى (سيميوتيكا)[٣] والإشارات الموحية إلى (سوسيولوجيا)[٤]، ويتحول مفهوم البنيوية إلى قواعد هندسية تحكمها زوايا انحراف الكلمة، وخطوط التقاطع والتداخل، إلى غير تلك المصطلحات، التي يعذر فيها الكاتب الغربي، ويعذل بسببها صاحب اللسان العربي.

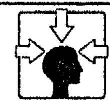
---

(١) انظر : النيوية في الأدب ص ٢٥.

(٢) علم يهتم بدراسة بنية التراكيب والجمل (مصطلح الأدب الانتقادي ص ٢٣٦).

(٣) علم يبحث في دلالة الألفاظ (نفسه ص ٢٣٧).

(٤) علم الإشارات. سوسيو (كلمة يونانية تعني الإشارة) البنيوية في الأدب ص ٢٨.



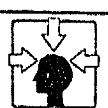
- منهج التحليل البنيوى للشعر :

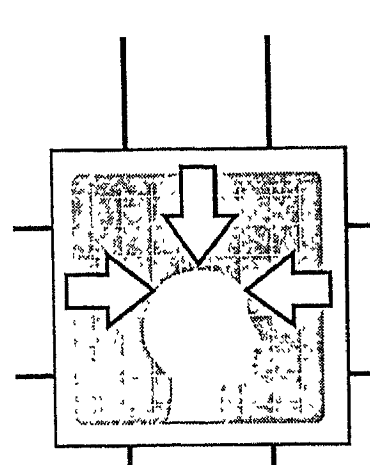
قد لا يختلف تحليل النص الشعرى بنيويا عن غيره من النصوص، من حيث الخضوع للنظام البنيوى العام، لكن يحفظ أصحاب هذا الاتجاه للقصيدة الشعرية طابعها المتميز، فهى - عندهم - تتألف من مجموعة من الأنظمة، منها النظام الصوتى، والنظام العروضى، والنظام التركيبى، والنظام الدلالى، ويحاول هذا النوع من التحليل تحديد الصلات التى تربط عناصر كل مستوى بالمستوى الذى يليه، وعناصر كل نظام بالنظام الأشمل الذى يأتى بعده.

ويبين التحليل كيف أن العروض تؤثر - مثلا - فى التركيب، وأن التركيب يبرز الدلالات والمعانى، كما أنه يؤكد أن الانحراف (المجاز) الذى نلحظه فى اللغة الشاعرة ليس انحرافا عفويا ومنفردا، بل يعترى كيان القصيدة بكاملها (يعنون بذلك أن القصيدة تمثل صورة أدبية متكاملة) فلا تتألف من صور بيانية متناثرة. وعلى المحلل أن يتفحص آنذاك بنية أبيات القصيدة وتوزيع القوافى والتفاعيل والجرس الموسيقى، وأن يجمع أجزاء تحليله فى وحدة شاملة، ليتبين أن المستويات المختلفة تتقاطع وتتداخل وتتكامل، وتصبغ القصيدة بلون معين، وخصوصا أن القصيدة الحقيقية تشكل نظاما ديناميكيا يحملنا على متابعة مسيرتها، من مطلعها حتى خاتمتها فى أجواء موحدة[1].

ومعنى هذا أنهم يتعاملون مع القصيدة على أنها كلٌ ينتظم مجموعة من العناصر المتفاعلة، كل عنصر منها يشكل بنية حيوية فى نظامها. ومهمة المحلل البنيوى تكمن فى اكتشاف العلاقات القائمة بين هذه الوحدات أو العناصر، ثم يجمع تحليله فى وحده شاملة.

(١) مصطلح الأدب الانتقادى المعاصر ص ٢٦٦، ٢٦٧ ريمون طحان.





المبحث الثالث

مفهوم التلقى في تراثنا النقدى

* أ- محاور التلقي.

أولا - لغة النص ومعطياته :

- رأى ابن قتيبة.
- رأى عبد القاهر الجرجانى.
- رأى عباس العقاد.

ثانيًا - خبرة المتلقى وذوقه الجمالى.

ثالثًا - صاحب النص.

* ب- طريقة التلقى وعلاقتها بجمهور الأدب.

أولا - الفن الأدبى المسموع.

- النص الخطابى :

١ - المعيار النفسى.

٢ - المعيار العقلى.

٣ - المعيار الاجتماعى.

ثانيًا - الفن الأدبى المقروء.

يتميز مفهوم التلقى أو جمالياته فى تراثنا النقدى عنه فى حركات النقد الأجنبى فى أنه لم يرتبط لدى رواده بنزعات فلسفية عامة على نحو ما كان معروفا فى فلسفة النقد اليونانى مثلا.

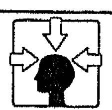
وهذا فيصل طبيعى بين أمة جعلت الفلسفة التجريدية غرامها الأول، وأمة عزفت بتكوينها النفسى والاجتماعى عن المنازع الفلسفية، فكان الشعر فنهم الأوحد، وعلمهم الذى لم يكن لهم علم أصح منه[1].

ومن ثم، كانت حركة النقد العربى القديم بمأى عن الكليات الفلسفية، أو النظريات العامة، التى يمكن أن تنتظم مفهوم الاستقبال فى فكرة جامعة؛ لأن الأحكام النقدية فى تراثنا إنما كانت تستمد من أحوال النص فى علاقته بالمفاهيم العلمية والثقافية المختلفة، وكانت - إلى ذلك - خاضعة لاتجاهات النقاد وقناعاتهم الفكرية. فكان من الصعب - والحالة كذلك - أن تمضى عملية الاستقبال فى خط واحد، أو حتى خطين متوازيين، وإلا كان مفهوم ابن قتيبة - مثلا - لجماليات التلقى موازيا عندنا لمفهوم عبد القاهر الجرجانى، أو داخلا معه فى جدول البدائل. وهذا غير صحيح فى تقدير أصحاب الذوق العالى، فالخط الذى مضى فيه عبدالقاهر- وإن كان تطورا لحركة الفكر العربى فى النقد بشكل عام-فهو يمثل فى تاريخ هذه الحركة طفرة هائلة فيما يتعلق بحماليات التلقى. ومن الصعب أن تفسر هذه الطفرة - عنده - أو تفسر أحكام من كانوا قبله بأسباب خارجة عن طبيعة الأدب وعلاقاته المتعددة، خلافا لما ألفناه فى حركة النقد اليونانى. فاختلاف الرؤية فى مفهوم الاستقبال بين أرسطو وأستاذه أفلاطون إنما يخضع لقواعد فلسفية، مردها إلى التباين الواضح بين فلسفة واقعية، وفلسفة مثالية جامحة[2]. والأدب -بطبيعة الحال- تابع لتينك الفلسفتين، ومن ثم كان للفكر النقدى عند كل منهما قاعدة يعتمد عليها، ويفسر على أساسها.

---

(١) العمدة ١/ ٢٧.

(٢) النقد الأدبى الحديث ص ٣٠،٤٨.



وإذا كان طبيعيا أن يخلو تراثنا النقدى من فلسفة عامة تنتظم جماليات التلقى، أو مفهوم الاستقبال فليس معناه أن رصيدنا النقدى قد خلا من عناية رواده بهذا الموضوع. فعلى العكس من ذلك كان اهتمامهم بموضوع الاستقبال مرتبطا فى جملة أحكامهم بقضايا النص؛ ولهذا جاء مبثوثا فى تضاعيف الأحكام، متعدد المفاهيم بتعدد الملكات، أو باختلاف العوامل المؤثرة فى تاريخ الأدب وتقدير النقاد. ومع تعدد المفاهيم واختلاف الرؤى فى استقبال النص كان البحث عن المتعة الفنية من أبرز منافذ التواصل مع المتلقى، ومن أهم قنوات البث المباشر لدى نقادنا مع اختلاف مستوياتهم وقدراتهم فى استلهام عرائس الجمال فى النص.

ويغلب على مناهج النقد العربى فى التعامل مع النص العناية بثلاثية التلقى، (النص - المتلقى - الأديب) وإعطاء كل عنصر من هذه العناصر أهميته فى عملية الدراسة، فلم يهمل الأديب - إلا فى حالات معينة ربما أشرنا إليها فى موضعها - ولم يهمل المتلقى (قارئا أو مستمعا) فى عملية التفاعل مع النص.

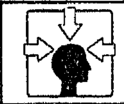
وتلك مسألة مازالت تحسب للنقد العربى فى مواجهة التيارات النقدية الحديثة، التى يسعى روادها فى محاولات مكثفة للوصول إلى رؤية جديدة فى مفهوم العلاقة بين محاور الاستقبال، وقد تبلورت محاولاتهم فى مجموعة من الأفكار والرؤى النقدية، التى يمكن أن تصنف بالنسبة لعملية التلقى فى نموذجين : نموذج يقوم لدى أصحابه على إلغاء مهمة التفسير للنص، وبالتالى لا تكون للغته قيمة فى عملية التواصل مع النص وصاحبه، وليس على القارئ حينئذ إلا أن يقف على هامش التجربة، يتألم ولا يفهم، يعانى ولا يعلم، وهو ما تبنته الرمزية[1]، ونموذج ثان تبنته البنيوية يعد مقابلا للنموذج الأول فى مفهومه للعلاقة بين النص والقارئ.

وتعد نظرية الاستقبال المطروحة رؤية نقدية جديدة فى التركيز على أهمية القارئ ودوره البارز فى التفاعل مع النص.

وإذا كان تراثنا النقدى يرفض النموذج الأول بمفهومه الغربى، فحسبه من النموذج الثانى إجمالا أنه محاولة للعودة إلى لغة النص ومعطياته الفنية، بعد أن تجاهلته الماركسية والرمزية فى جماليات التلقى.

---

(١) الرؤى الرمزية فى الشعر العربى ص ٦٥ (بحثنا فى حولية الكلية) العدد الحادى عشر ١٩٩١.



(أ) محاور التلقى فى النقد العربى

ربما لم تختلف محاور التلقى فى حركة النقد العربى عنها فى حركات النقد العالمى حتى قبيل منتصف القرن التاسع عشر، حيث كانت عملية التلقى تتم -غالبا- فى إطار تتفاعل فيه ثلاثة محاور، هى الأديب والنص والمتلقى. ولكل محور من هذه المحاور دوره الفعال فى تحقيق المتعة الفنية والجمالية فى عملية التلقى.

وربما توثقت الصلة بين تلك المحاور بعد ارتباط الأدب بمناهج التاريخ وعلم النفس حتى أصبح الكشف عن رموز النص وفهم إشاراته يتطلب من المتلقى أن يقف على حافة النبع يتسمع خرير الماء فى المسارب الخلفية، ليدرك سر عذوبته إن جاء عذبا، وسبب كدرته إن جاء كدرا. ومنذ أكثر من نصف قرن تقريبا أخذت إفرازات التغير الاجتماعى فى شرق أوروبا وغربها تظهر على قسمات الأدب فى صور مختلفة الشكل، كما تظهر البثور فى جسم الإنسان بتأثير العوامل المتعددة، حتى بدأت منتديات الأدب وساحاته على مستوى العالم تستقبل رياح التغير فى أشكال نقدية جديدة، ونظريات متعددة تتلاحق فى سرعة مذهلة، وربما تزاحمت فى مواكب الحركة النقدية تزاحم الأضداد. فمن تلك النظريات ما أفرزه الفكر البرجوازى كالرمزية مثلا، ومنها ما أفرزه الفكر الماركسى كالجمالية الماركسية، ومنها النظريات التى حاول أنصارها التوسط بين البرجوازية والماركسية مثل التحليل البنيوى ثم كانت نظرية الاستقبال والتلقى الألمانية - وهى أحدث النظريات المطروحة حتى اليوم - إفرازا للنظام الديمقراطى فى ألمانيا الغربية بعد إقامة خط بارلين.

واختلاف هذه النظريات فى المنازع كان له تأثير واضح فى اختلافها حول مفهوم التلقى ومحاوره، الأمر الذى أدى بدوره إلى ظهور نموذجين فى ساحة النقد، ربما يجمع بينهما الميل إلى إهمال دور المؤلف والكاتب أو الغض من ذاتية صاحب النص ومن تأثيرها المتوقع فى جماليات التلقى.



ولكن يختلف النموذجان اختلافا بيّنا فى طبيعة النظرة إلى المتلقى، فالنموذج الأول، وتمثله الرمزية والماركسية تغلب على رواده القناعة بعزل المتلقى وإهمال دوره أو التهوين من شأنه فى فهم أسرار النص واستجلاء غوامضه. وهذا النموذج بدأ يفرض نفسه على المنتديات العربية بشكل ظاهر، وله رواده وجمهوره.

أما النموذج الثانى فتمثله فى الأدب العالمى (الشكلية الروسية) التى ظهرت على أنقاضها نظرية التحليل البنيوى فى فرنسا، وتمثله كذلك نظرية الاستقبال الألمانية الجديدة[1]. ويغلب على رواد هذا النموذج الاهتمام بدور المتلقى أى القارئ فى دراسة النص بشكل يكاد يلغى معه دور الأديب أو المؤلف؛ فلم يعد القارئ فى تلك النظريات مجرد محور من محاور التلقى فحسب، بل صار مبدعا آخر للعمل الأدبى على أساس «أننا - القراء - لا نستخلص من النص إلا ما به من عناصر ذات صلة بنا» كما يقول بعضهم[2]. فقراءة النص عند أصحاب هذه النظريات تعد محورا هاما وأساسا فى حمالية الاستقبال، بل كانت القاعدة الأولى التى انطلقت منها أفكارهم متقاربة تارة ومتباعدة تارة أخرى، حتى صح أن يطلق عليها «نظريات القراءة والتلقى».

أما رصيدنا النقدى فهو حافل بالأحكام التقريرية، والنماذج التطبيقية التى احتكمت إليها جماليات التلقى لدى رواد الحركة النقدية على اختلاف المعايير وتعدد مستويات الإدراك والذوق.

والمتتبع لتاريخ هذه الحركة فى خطوطها الزمنية أو التزامنية لا يصعب عليه إدراك المفارقات الواضحة بين الرواد فى مفهوم التلقى أو طبيعة التعامل مع النص، ولكن تبقى هذه المفارقات فى دلالالتها المتميزة من متلق إلى آخر محكومة بإطار عام، تتم فيه عملية التلقى أو دراسة النص خلال ثلاثة محاور، يمكن أن نشير إليها على النحو التالى :

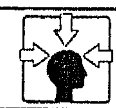
أولا - لغة النص ومعطياته :

لم تعد لغة النص تمثل أهمية تذكر فى مفهوم التلقى عند بعض النظريات الحديثة، التى تعول على لغة الأسطورة والتجارب الرمزية اللاواعية، حتى صار

---

(١) انظر : مفهوم النظرية فى موضعه من البحث.

(٢) الناقد الألمانى (آيزر) فى (نظرية الاستقبال ص ١١).

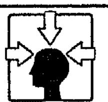


اتجاها يستهوى الكثيرين من رواد الحداثة الغربية والعربية على السواء، بل تحول هذا الاتجاه فى أحوال كثيرة إلى حرب مناهضة لكل تفسير يعتمد فيه المفسر على لغة النص من مجازات وتشبيهات واستعارات، فهم يرون اللغة عاجزة بكل معاييرها المجازية عن احتواء تجاربهم الرمزية[1]. ومن ثم بدأ النص يفقد أهم قنوات البث الفنى فى تواصله مع الجمهور، وراد الأمر تعقيدا والطين بلة محاولات جد أصحابها فى تطويع لغة النص العربى القديم لمفهوم رمزى وأسطورى، متكئين فى هذا المنحى على طمس دلالات الكلمة فى السياق، والانفلات من معطيات اللغة بقصد التعتيم أو «الإيهام بالعمق من خلال تمويه المعنى وإخفاء قرائنه»[2]. ففى الوقت الذى تمضى فيه مواكب التقدم العلمى إلى آفاق بعيدة هيأت لمظاهر النشاط الإنسانى أن تخضع لمنطق الرقى الحضارى فى التفسير والتعليل إذا بفريق يرجع القهقرى بخلاصة التجارب العربية فى الشعر إلى عهود الخرافة ومعابد الآلهة باسم التفسير الأسطورى.

وقد عول أصحاب هذا الاتجاه على أن الشعر بصفة عامة ولدى الأمم جميعا إنما نشأ مرتبطا بالطقوس التى كانت تقدم إلى الآلهة، وكانت هذه الطقوس عبارة عن رقصة مشفوعة بغناء، وكان طبيعيا فى نظرهم أن تصبح الأسطورة بعد مرحلة ما كلاما موزونا أو أناشيد ذات إيقاع خاص، ويظل لها هذا الطابع بعد أن تتحول إلى حكاية عن الآلهة والكون [3].

وبمقتضى هذا التصور واجهوا مقدمة القصيدة العربية بأطلالها ونسيبها، فرأوا «أن المرأة تبدو عنصرا مهما من عناصر الطلل، وأن ارتباط رحيلها بإقفار الديار يدل على مالها من قدرة على الخصب واستمرار الحياة. والذى يمنح الحياة والخصب والنماء، ويحيل المكان إلى الجدب هو الإلّه؛ لأنه - فى تصورهم - مامن امرأة حقيقية تقفر ديار قومها وتصير خرابا إذا ما رحلت» ثم يمضى هؤلاء فى تحديد هذا الإله، فيذكرون «أن الشاعر بعد أن يقف على الأطلال ويبكى وحده أو يدعو رفيقيه للبكاء معه نراه يبدأ بذكر الحبيبة التى رحلت، ويصفها إما بالشمس مباشرة، وإما بصفات تتصل بالشمس، وذلك من نحو قول قيس بن الخطيم:

(١) الصراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى الحديث ١/٤٤٦ د. محمد الكتانى.
(٢) الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى ص ١١٧، ١١٨ - إيليا الحاوى.
(٣) الأساطير د. أحمد كمال زكى - ص ٦٨ وما بعدها.



أتعرف رسمًا كاطراد المذاهب	لعمرة وحشا غير موقف راكب
ديار التى كانت ونحن على منى	تحل بنا لولا نجاء الركائب
تبدَّت لنا كالشمس تحت غمامة	بدا حاجب منها وضنت بحاجب

فالمرأة التى يبكى الشعراء لرحيلها كانت ترمز - فى نظرهم - للشمس ربة الجاهلين»[1].

فالتفسير الأسطورى مناهض لما تتمتع به اللغة من مجاز، وهو حرب على كل دلالة يشير إليها التعبير بعيدا عن جو الأسطورة.

فقد قام هذا التفسير لدى أصحابه على تصور مدفوع؛ وذلك لأن الشعر العربى - منذ أقدم عصوره - لم يرتبط فى نشأته بطقوس يتقرب بها الشاعر إلى الآلهة، بل نشأ - خلافا لفنون الشعر لدى الأمم - كما يقول الأستاذ العقاد:» فنا كاملا مستقلا عن الفنون الأخرى، وقد توافرت له مقومات الفن وشروطه من نبض اللغة الشاعرة التى خضع لها لسان العربى ووجدانه..». ثم يمضى العقاد، فيصرح بأنه «لاحاجة بالشعر العربى إلى مصاحبة الغناء لترتيب أوقاته وضبط مواقع المد والسكون فى كلماته؛ لأنه مرتب مضبوط فى كل كلمة...»[2].

ثم إن العرب فى المرحلة التى اتصلت بنا آثارها من تاريخهم الجاهلى كانوا - كما يرى أحد الباحثين[3]- قد اجتازوا مرحلة الاعتقاد الأسطورى منذ دهر، وانتهوا إلى واقعية تتنافى مع تجزئة مصدر القوى المسيرة للكون».

وفيما انتهى إلينا من أدبهم ما يشهد بأن فكرة الإلَه الواحد قد وجدت طريقها إلى ضمير الحياة العربية آنذاك، كما تشهد طبيعة شعرهم وخصائصه بأن الوجدان العربى فى تلك الفترة لم يكن واقعا تحت تأثير شيء من الرواسب الأسطورية؛ إذ لو كان كذلك لأوحت إليهم بجملة من الملاحم، بل ربما غلب الاتجاه الملحمى على شعرهم، كما حدث عند شعراء اليونان.

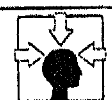
ولايقال بأن شعرهم الملحمى ربما ضاع فيما ضاع من آثارهم؛ لأن التراث الملحمى أكثر مقاومة لعوامل النسيان أو الضياع لاشتماله على عنصر قصصى يستهوى النفوس فى تلك المراحل الزمنية الباكرة.

---

(١) الشعر الجاهلى تفسير أسطورى ص ١٢٤ - ١٢٧ د. مصطفى عبد الشافى.

(٢) اللغة الشاعرة ص ٢٦ - ٣٤.

(٣) د. نجيب محمد البهبيتى فى (المعلقات سيرة وتاريخا) ص ٢٠٠.



وإذا كان العـربى ميـالا إلى وصف المرأة بالشمس فذلك لأنـها مشـهد من مشاهد الطبيعة المألوفة له، حيث يرى فـيها الإشراق والضياء بعد ليل مفزع يطمس البـادية بظلامـه الرتيب، وليس فى هذا الوصف أو التـشبـيـه أية دلالة تومئ إلى المفهـوم الأسطورى، بل نلمح فى تصوير دعـاة الرمزية الأسطورية دلالة واضـحة على عدم قناعتهم بصور الـبيان العربى فى الشعر، كالتشبـيه والاستعارة والكناية. وتلك مسألة مقررة لديهـم جميعا، فهم يرون أنها صور تقريرية حـسية عاجزة عن الوفاء بالأبعاد النفسية للشاعر، بل يذهب دعاة الرمزية إلى أبعد من هذا، فيقبحون وسيلة التشبيه فى الشعر، ويرون فيه وثنية عقلية. .[1] وبهذا الفهم ثاروا على لغة النص العربـى، ومضـوا يطمـسون بريق التـشبيـه وملامحـه فى الصور الشـعرية، ويحملونه رموزا تنأى به عن غـاية الشاعر ومراده، وبهذا الفهم أيضـا وقفوا على الصور التشبيهية والاستعارية للمرأة ففسروها على النحو الذى أشرنا إليه، فإذا قال طرفة - مثلا - :

ووجه كأن الشمس ألقت رداءها عليه نقى اللـون لم يتخـدد

قالوا :[2] إنه يرمز لتلك الأسطورة الـقديمة، وليست المسألـة مسألة تشبـيه -عندهم- بل هى أبعـد من هذا، حيث يقرر بعـضهم[3] «. . .أن الرؤيا الشعرية تشاهد وحه المرأة كـاسيا رداء الشمس بحقيـقة فعلية وليست افتـراضية. . . وكأن المرأة ترتدى رداء وقد حذف الشـاعر المرأة فى رؤياه المتفوقـة، ونما إلى الشـمس ما كان ينتمى أصلا إليها».

فصاحب هذا القول يداجى ويحاجى ويلمح ولا يصرح ليأخذ بالأفهام بعيدا عن لغة البيت بما فيـه من تشبيه، زاعما أن وجه المرأة فى رؤيا الشاعـر كان كاسيا وجه الشمس حقيـقة لا افتراضا، وهو ما يسميه «الرؤيا المتـفوقة» ويعنى بها الرؤيا الرمـزية، وليست الرؤية الفـنية (بالتـاء) وهذه الرؤيا المتـفوقـة هى التى تعلن عن الشمس فى أصلها العقائدى.

---

(١) الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى ص ١٣٣ إيليا الحاوى.

(٢) الشعر الجاهلى تفسير أسطورى ص ١٢٦ د مصطفى عبد الشافى.

(٣) إيليا الحاوى فى (الرمزية والسريالية ص ١٣٤، ١٣٥).

وبهذا الفهم أيضا يقفون عند قول طفيل الغنوى :

عَرُوبٌ كأن الشمس تحت قناعها   إذا ابتسمت أو سافرا لم تبسم

فيرون الشمس فى البيت رمزا «للاّت» التى كانت تُعبد بالطائف[1].

كما يرون فى قول الأعشى :

أريحى صلت يظل له القو   م ركوعا قيامهم للهلال

أنه يرمز إلى عبادة القمر «وليس الأمر مجرد صورة بلاغية تقوم على تشبيه الممدوح فى هيبته وعظمته بالقمر»[2].

وعلى هذا النحو تتم دراسة النص فى جو رمزى أسطورى بعد عزله عن لغته ومعطياته، والانحراف بمضمونه عن مراد الشاعر وغايته.

وقد يكون فى هذا الضرب من التلقى ما يتساوق مع النظريات الحديثة فى قراءة النص، ففى تلك النظريات لا يلقون بالا لما يريد صاحب النتاج الأدبى، ولا يحسبون للغته حسابا، بل يتحول الاهتمام طبقا للمفاهيم الجديدة من الشاعر أو الكاتب إلى مراد القارئ ورؤيته، وعندئذ تفقد لغة الأديب دلالتها فى الكشف عن مراده.

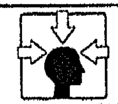
بيد أن هذا الضرب من التلقى لا يتساوق مع طبيعة النص العربى لعدة أسباب أهمها :

١ - أن للشعر الأسطورى طابعا خاصا وسمات ينفرد بها عن التجارب الشعرية الأخرى، أهمها أن المعنى الأسطورى فى الشعر لا يتحقق بكلمة أو عبارة بل تتحول القصيدة كلها إلى جو أسطورى، تتحرك فيه القوى الغيبية أبطالا للأحداث. وهذا غير موجود فى الشعر العربى القديم. فإذا استوقفنا فى قصيدة ما إشارة إلى عقيدة أو خرافة قديمة فهى من قبيل الرمزية الإشارية أو المجازية، وليست من الرمز الأسطورى.

---

(١) الشعر العربى ص ٣٤ د. مصطفى هدارة.

(٢) المصدر السابق ص ٣٣ .



٢ - أن استخدام الأسطورة فى الشعر أمـر لا يناسب كل الشعوب أو جميع الأمم فهو وإن كـان مناسبا لجمهـور الشعر اليونانى؛ فذلك لأنه يوافق عـقيدتهم، ويستـجيب لقناعتهم بالأجـواء والأعمال الخرافـية، ولعل هذا ما قرره الفـيلسوف اليونانى «أرسطو» وهو ينكر على كاتب النص أن يخاطـب بلغة الأسطورة جمهورا لا يؤمن بها ولا يعتـقدها، ثم يفسر «أرسطو» شـيوعها فى الشعـر الإغريقي بهذا السبب[١].

٣ - أن جمـهور النص العـربى منذ أقدم عـصوره يعـتمد على لـغة النص ودلالتهـا الموحية؛ لأنه يجـد فى التمرس بفن الأسـاليب متعة فنـية وجماليـة قد لايظفر بهـا من خلال منهج آخر من مناهج التلقى أو دراسـة النص. ومن ثم كان الاعتماد على هذا المنهج بالذات كفيلا بإظهار قدرة النص وذاتيته من ناحية، وإبراز الطاقات المتعددة والمستويات المختلفة فى التعامل معه من ناحية أخرى. وقد حفظ لنا تاريخ الحـركة النـقدية جـملة من شـواهد التلقى وأحكامـه كانت لغـة النص ومعطياته فيه معينا فياضا، تمتـاح منه الدلاء على قدر مهارة المستقى وبعد المستقى. ونذكر - على سبيل التمثيل - أبيات كُثيِّر عزة التى كانت مجالا لاستظهارات فنية متنوعة، ورؤى نقـدية وجمالية مـتعددة بين ابن قتيـبة والجرجانى والعـقاد. وكان المعول عليه عند الثـلاثة الرواد فى دراسة هذا النص هي لغته فى معطيـاتها المتنوعة ودلالاتها الفنية المتعددة بتعدد المفاهيم والأذواق. يقول كُثيِّر[٢]:

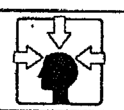
ولمـا قضينا من منى كـلَّ حـاجـة	ومسـح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهارى رحالنا	ولا ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنـا بأطـراف الأحـاديث بيننا	وسـالت بأعناق المطىِّ الأبـاطح

رأى ابن قتيبة :

وقف ابن قتيبة عند ألفاظ النص معجبا بحسنها وحلاوتها فى تنسيق المخارج

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٥٨.

(٢) والأبيات تنسب كذلك للشـريف الرضى، وتروى للمعلوط السعدى (الشعر والشـعراء ص ٢٢ تحقيق د. مفيد قميحة طبعة دار الكتب العلمية - بيروت).

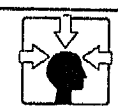


والمقاطع الصوتية، ولكنه لم ير وراء هذه الألفاظ دلالة تذكر، أو فائدة فى المعنى، فيقول فى تعقيبه على الأبيات[1]: «هذه الألفاظ كما ترى أحسن شىء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادى الرائح ابتدأنا فى الحديث، وسارت المطىُّ فى الأبطح، وهذا الصنف فى الشعر كثير...».

وعندما يتعامل المتلقى ناقدا أو قارئا متذوقا مع لغة النص ومعطياته من خلال مقياس محدد ارتضاه لنفسه، أو استجاب فيه لموقف نفسى أو خارجى ففى هذه الحالة يصبح عطاء النص محدودا بحدود المقياس المسيطر على منافذ التواصل والبث الفكرى بينه وبين المتلقى، وكثيرا ما يترتب على هذه المعيارية الحادة جفاف النبع المتدفق فى قراءة النص أو استقباله، حيث لا يجود النص بحلابه إلا بقدر ما يسمح هذا المعيار.

وابن قتيبة فى رؤيته لأبيات كُثيِّر كان محكوما بالمعيارية التى التزم بها فى قضية «اللفظ والمعنى» فهو يسوى بينهما فى الشعر على أساس أن بلاغة النص كما ترجع إلى الألفاظ فهى ترجع كذلك إلى المعانى؛ فخير أضرب الشعر عنده ما حسن لفظه وجاد معناه[2]. والتسوية بينهما على هذا النحو كادت تنتهى بابن قتيبة فى مجال التطبيق إلى الفصل التام أو الثنائية الحادة بين قيمة الألفاظ وقيمة المعانى؛ حتى بات مفهوم الصورة فى الشعر بعيدا عن رؤيته، وهو يتعامل مع أبيات كُثيِّر. وليس مرد ذلك فى تصورى إلى أن مستوى الإدراك الجمالى عند ابن قتيبة لم ينهض به إلى بلوغ هذا المفهوم، لأنَّا نجد له فى أحكامه التقريرية رؤى متفوقة خرج بها عن المألوف التقليدى فى معاملة النص، وربما لم يسبق إليها فى تاريخ الحركة النقدية، وهذا ما يبدو واضحا فى موقفه من مفهوم الحداثة فى الشعر؛ إذ خرج بهذا المفهوم من دائرة الحرب المعلنة فى رصيدنا النقدى على كل شعر حديث أو شاعر محدث إلى إطار موضوعى يجعل التعامل مع النص بعيدا

(١) الشعر والشعراء ص ٢٢ تحقيق د. مفيد قميحة ونعيم رررور (بيروت).
(٢) المصدر السابق ص ٢١ - ٢٣ .



عن التأثر بكون قـائله متقـدما فى الزمن أو متـأخرا[1] فالقدم والحداثة بوصـفهما الزمنى لا دخل لهمـا فى الحكم عنده. وتلك مبادرة أوليـة تحسب لابن قتيـبة فى مفهومه النظرى، وإن لم تظهر آثارها فى مجال التطبيق. ومن ناحية أخرى لم يكن مفهوم التـصوير فى الشعر غريبا عن عـصر ابن قتيبة؛ فقـد ذاع وانتشر على لسان معاصره الجاحظ[2]. لكن يغلب على الظن أن ابن قتيبة فى موقـفه من أبيات كثير وغيـرها مما أورده فى هذا الباب كان مـشغولا بالرد على من نصـروا الألفاظ على المعانى فى بلاغة النص، وخـاصة الجاحظ. وهو موقف نفسى خـارجى كفيل بأن يصرف الناقد عن معطيات النص وهو يسعى إلى تحقيق قصدية معينة.

(١) الشعر والشعراء ص ١٩ .
(٢) الحيوان ٣/ ١٣١ وما بعدها.



رأى عبد القاهر الجرجانى :

أما عبد القاهر فقد تواصل مع معطيات النص بخبرته الجمالية والفنية، وأعانه الذوق البلاغى على النفوذ إلى أسراره وإيحاءاته المتعددة. ولم يعول شيخ البلاغة فى قراءة النص على جبرية المقياس الذى يلوى أعناق النصوص تبعا لهوى الناقد أو خضوعا لنزعاته الفكرية، ولكنه عرف كيف يستنطق العبارة، ويستدر حلابها؛ لتجود بأحسن ما فيها، وتفصح عن مكنون سرها، فتراه يقول : «إن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر، أنه قال : (ولما قضينا من منى كل حاجة) فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبّه بقوله : (ومسح بالأركان من هو ماسح) على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر؛ ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر، ثم قال : (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) فوصل بذكر مسح الأركان ماوليه من زم الركاب وركوب الركبان، ثم دل بلفظة الأطراف على الصفة التى يختص بها الرفاق فى السفر من التصرف فى فنون القول وشجون الحديث، أو ماهو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب، وأنسة الأحباب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حسن الإياب، وتنسم روائح الأحبة والأوطان، واستماع التهانى والتحايا من الخلان والإخوان، ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه. . . إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله، لأن الظهور إذا كانت وطيئة، وكان سيرها السير السهل السريع، زاد ذلك فى نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا، ثم قال (بأعناق المطىّ) ولم يقل بالمطىّ لأن السرعة والبطء يظهران غالبا فى أعناقها. . »[1].

إن منهج عبد القاهر فى التعامل مع لغة النص ومعطياته منهج متنوع، قوامه التفسير والتحليل وحسن التعليل. وفيه جمع بين دراسة النفس، والبيئة من خلال

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٦، ١٧ طبعة رشيد رضا - بيروت.

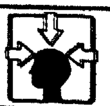
الإشارات الدالة على المواقف النفسية التى يصدر عنها الشاعر فى أبياته، أو من خلال دلالة التعبير على أثر البيئة فى نفسه فليس جل الهم عند صاحب النص أن يحدثنا عن الفراغ من أداء المناسك، أو إعداد المطايا لرحلة العودة إلى الديار، ومايتبع ذلك من تبادل أطراف الأحاديث، على نحو ما فهم ابن قتيبة؛ فالأبيات بهذا الفهم لا تخرج عن كونها حكايةً عن مألوف ممل، لم تتجاوز حدود الخبر إلى مجال الفن. وهذا فهم بعيد عن معطيات النسق التعبيرى ودلالاته الموحية فى الأبيات.

فالنص كما يرى عبد القاهر يعلن عن دفقات شعورية متتابعة، تجيش فى نفس الشاعر، فرحا بالفراغ من أداء واجب مقدس، مسرورا بالعود الحميد إلى الأهل والخلان. فالمألوف فى تلك الحال أن تقفز إلى ذهن العائد صورة اللقاء البهيج، فتستدعى فى النفس مشاعر الفرحة، وعندئذ يطيب حديث الركبان، ويبدو إيقاع الرحلة سلسا، وخطا المطىّ أنغاما تهدهد الركب، فتتلاشى وعثاء السفر وكآبة المنظر.

هذا هو ما تكشف عنه دلالات التعبير فى النص كما رآها عبد القاهر وكما أوحت إليه بمصادر الحسن فى الأبيات متمثلة فى «استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر فى الفهم مع وقوع العبارة فى الأذن...»[1].

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٦.



رأى العقاد فى الأبيات :

ويعقب العقاد على الأبيات بأنها حافلة بالصور التى تتوارد على الخيال، كما تتوارد المناظر للعين فى الصور المتحركة، فيكاد القارئ ينسى كلماتها وحروفها وهو ينشدها، لما يستشفه فيها من الأخيلة المتلاحقة، وما يصحبها من الخواطر الحية المتساوقة، ولو أنها نقلت إلى اللوحة لملأت فراغا من الشريط المصور لا يملؤه أضعافها من القصائد التى يزعم بعض النقاد أنها حافلة بالمعانى وقصص الوقائع؛ لأنها تنقل لك صور الحجيج غادين رائحين يجمعون متاعهم، ويشترون رواحلهم، ويحثهم الشوق إلى أوطانهم بعد أن أدوا فريضتهم التى فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم، ثم تنقل لك صور البطحاء، تعلو فيها أعناق الإبل وتسفل، وتنساب أحيانا كما تنساب الأمواج كرة بعد كرة، وفوجا بعد فوج، ثم تنقل إليك فى المنظر نفسه صور الركبان أقبل بعضهم على بعض جماعات يتجاذبون أطرافا من الحديث، ويتطارحون آلافا من الروايات والأنباء، ويذهبون فى ذلك كل مذهب، تلم به الأذهان، فى حشد كثير مختلف الأوطان والأعمار، متباين التجارب والأطوار. ثم تنقل إليك صورة القائل وما فى نفسه من الشجن واللوعة، وما يحركه من ذاك إلى التسلى بالحديث، واللياذ بغمار الناس، ولا تفوتك من تلك الصورة قصة كاملة تنبئك عنها «القلوب المنضجات القرائح» يعنى العقاد قول كُثَيِّر:

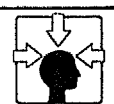
نقعنا قلوبًا بالأحاديث واشتفت

بذاك قلوب منضجات قرائح

وتدل عليها رائحة السآمة التى تنسم عليك من قوله :

(ومسح بالأركان من هو ماسح)

كأنما تمسيح الأركان لم يكن همه الذى يعنيه من تلك الرحلة، وكأنه كان يتوسل به إلى مأرب يشغله عن الأركان، ومن يمسحها من الماسحين.



وإلى جانب هذه المناظر والخواطر حواش شتى يضفيها الخيال، وتمليها البديهة، فإذا أنت من الأبيات.. فى واد يموج بالمشاهد، ويتتابع بدواعى الشعور، وفى ذلك شىء غير اللفظ السهل الذى يحسبه قوم من النقاد أنه كل ما فى هذه الأبيات من فضيلة الجودة ومزية الإعجاب[1].

وتستوقفنا فى تحليل العقاد لأبيات كُثيِّر عزة عدة أمور أهمها :

١ - أنه اعتمد فى تحليله على لغة النص، مستنطقا دلالات التعبير بما تحمل من إشارات وإيحاءات، تأخذ بيد المتلقى إلى حافة النبع المتدفق فى نفس الشاعر، كاشفة عن المواقف التى يصدر عنها، والدوافع التى استجاب لها فى تجربته الشعرية. والعقاد بهذا المسلك ربما يلتقى مع عبد القاهر فى المنهج الذى تعامل به مع الأبيات، وفى مجمل النتائج التى انتهى إليها، فكلاهما عول على معطيات التعبير فى النفوذ إلى نفس الشاعر ومراده، وكلاهما يرفض أن يكون مرد الحسن فى الأبيات إلى اللفظ السهل خاليا من المضمون على نحو ما ذكر ابن قتيبة.

٢ - ربما حدث شىء من التمايز بين رؤية العقاد ورؤية عبد القاهر فى استيحاء دلالة التعبير : (ومسح بالأركان من هو ماسح).

فقد رأى فيه عبد القاهر إشارة إلى طواف الوداع، الذى هو آخر الأمر. بينما رآه العقاد دليلا على رائحة السأمة التى استبدت بكثير فى تلهفه لرحلة العودة، وأن تمسيح الأركان لم يكن همه الذى يعنيه من تلك الرحلة، وكأنه كان يتوسل به إلى مأرب يشغله عن الأركان ومن يمسحها من الماسحين.

وأيا ما كان التمايز فى مستوى الإدراك الفنى بين ابن قتيبة والجرجانى والعقاد فجل الغاية هنا أن نشير إلى أن لغة النص ومعطياته الدلالية كانت المحور الأساسى فى عملية التلقى. ومسألة التعدد فى ناتج التلقى من قارئ إلى آخر من المسائل التى تحسب للنص العربى فى عطائه المتنوع، وأنساقه التعبيرية التى تستجيب لكل غواص على قدر طاقته. وربما كان التنوع فى فهم أسرار النص خاضعا لطبيعة التمايز المنهجى أو المفارقات الفكرية بين العصور.

---

(١) انظر عباس العقاد ناقدا - عبد الحى دياب - ص ٤٨٢، ٤٨٣ نقلا عن العقاد فى مراجعاته ص ٦٥ وما بعدها.

وأيا ما كان السبب فى تعدد الرؤى أمام النص الواحد، فتلك ظاهرة نحسبها صحية فى تاريخنا الأدبى، وليس فيها ما يدعو إلى الريبة لدى أبناء الجيل المبهورين بنظريات القراءة الغربية الحديثة؛ لأن معايير التلقى فى حركة النقد العربى مستوحاة من طبيعة النص، وطبيعة اللغة الشاعرة التى يهتف بلسانها، ويستروح أنفاسه الندية من أنفاسها. وتلك مفارقة ينبغى أن نفطن إليها ونحن نواجه المعايير النقدية التى بدأت تفرض نفسها على النص الغربى؛ لأن هذه المعايير لم تكن خالصة للأدب، بل هى أشبه بالمقاييس الهندسية والعلمية؛ وربما كان ارتباط بعضها بالأدب متأخرا عن علاقتها الوثيقة بالعلوم الرياضية والطبيعية، كما نرى فى نظرية التحليل البنيوى التى اقتحمت عالم الأدب على يد المتخصصين فى علم اللغة العام من أمثال : (فرديناند دى سوسير)، و (ريمون جاكبسون)[1].

وقد يحسب للنظام البنيوى استخدامه لعلم الإشارات، والدلالات اللغوية فى النص، (السيميولوجيا)[2] - خلافا للرمزية التى لا تعتد بالإشارات المجازية فى النص - ولكن تبقى مشكلة البنيويين فى عدم القدرة على تنوع القراءة أو تعددها بالنسبة للنص الفردى[3] لأن المعيار الذى ألزموا به القارئ فى تعامله مع النص معيار علمى حاد، لا يسمح بتعدد الرؤية كما تعددت فى قراءات ابن قتيبة والجرجانى والعقاد لأبيات كُثيِّر.

وقد نسمع فى الساحة العربية اليوم من يستبعد مثل هذا التعدد فى قراءة النص، بل ينكره، بحجة «أنه يصدر عن فردية متحولة، وشخصية متلونة، وحالة فكرية متغيرة من غير أن يطرأ على متن النص، وعلى شكله ومعناه أى تغير أو تبدل»[4].

ويكفى أن نشير إلى أن وصف النص العربى بجمود معطياته، وثبات رموزه وإشاراته عند حد معين وصف بعيد عن واقع هذا النص، وفيه تجاوز لقدرات اللغة التى يهتف بلسانها.

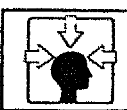
---

(١) البنيوية فى الأدب ص ١٢، ٢٥ وما بعدها.

(٢) علم يبحث فى نظام الإشارات بشكل عام، ويختص فى اللغة بالإشارات التى تعبر عن الأفكار. (المرجع السابق ص ٢٨).

(٣) المرجع السابق ص ١٦٢.

(٤) ريمون طحان فى (مصطلح الأدب الانتقادى المعاصر) ص ٢٢١.



ثانيا - خبرة المتلقى وذوقه الجمالى :

ربما خضعت فلسفة التلقى عند العرب، وقبلهم اليونان لقاعدة بلاغية معروفة، وهى «مطابقة الكلام لمقتضى الحال».

وبوحى من هذه القاعدة توطدت علاقة النص بخبرة المتلقى وذوقه الجمالى. وبوحى منها كذلك بنى أرسطو نظريته فى العلاقات المسرحية، حيث جعل النص المسرحى ملتزما بفكر الجمهور وثقافته مثيرا لدواعى الخوف والرحمة لدى المتلقى، وهذا لا يتم - فى تقديره - إلا بتراسل المشاعر بين النص الممثل وجمهوره. ومن ثم كان الجمهور مناط الحكم على النص، وكاتبه، وربما أبيح له أن يناقش الممثل على خشبة المسرح فى بعض المسرحيات اليونانية[1].

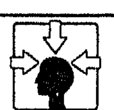
والنقد العربى بكل مصادره المعرفية، ووسائله المتعددة فى التعامل مع ضروب الكلام كان أكثر التزاما بطبيعة ونوعية العلاقة بين النص وأحوال المتلقى، فلا يلقى إليه الخبر مؤكدا إن كان خالى الذهن، ولا خاليا من التأكيد إن كان منكرا لما يسمع. وعلى قدر موقفه الإنكارى تكون درجة التأكيد وقوته بالوسائل المستخدمة فى الأسلوب العربى، وربما اهتم الفكر البلاغى عند العرب بمنازل المخاطبين وأقدارهم الاجتماعية فى النص الخطابى، فالخطيب « لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة ويكون فى قواه فضل التصرف فى كل طبقة . . . ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم»[2].

وربما اهتموا كذلك بالأحوال النفسية للمتلقى، وما يكون لها من وطأة فعالة فى إصدار الأحكام على النص. وهذا واضح فيما يحكيه الجاحظ عن «سهل بن هارون» إذ يقول : «إذا كان الخليفة بليغا والسيد خطيبا، فإنك تجد جمهور الناس وأكثر الخاصة فيهما على أمرين : إما رجلا يعطى كلامهما من التعظيم والتفضيل، والإكبار والتبجيل، على قدر حالهما فى نفسه، وموقعهما من قلبه، وإما رجلا تعرض له التهمة لنفسه فيهما، والخوف من أن يكون تعظيمه لهما يوهمه من

---

(١) انظر : فلسفة التلقى عند أرسطو فى موضعها من البحث.

(٢) البيان والتبيين ١ - ٩٢، ٩٣ تحقيق - هارون - الخانجى.



صواب قولهما، وبلاغة كلامهما، ما ليس عندهما، حتى يفرط فى الإشفاق، ويسرف فى التهمة. فالأول يزيد فى حقه للذى له فى نفسه، والآخر ينقصه من حقه لتهمته لنفسه، ولإشفاقه من أن يكون مخدوعا فى أمره. فإذا كان الحب يعمى عن المساوئ فالبغض أيضا يعمى عن المحاسن..»[1].

فالموقف النفسى للمتلقى لا يقل أهمية وتأثيرا فى مجال الحكم على النص عن الموقف الذى يصدر عنه الأديب شاعرا أو كاتبا آو خطيبا.

وفى تاريخنا النقدى شواهد كثيرة، استقبل فيها النص بعوالق نفسية، وحواجز مذهبية وحزبية كانت حائلا ضبابيا بين المتلقى وموضوعية الحكم. وإلا فما بال عبد الملك بن مروان يثور ويغضب؛ وهو يسمع ابن الرقيات يمدحه بقوله[2]:

يعتدل التاج فوق مفرقه　　　على جبين كأنه الذهب

ولا أفهم أن يكون سبب الثورة فى أن الشاعر مدحه بأمور حسية، أو على نحو ما تمدح به الأعاجم، كما قد يتبادر إلى الذهن، وكما صرح عبد الملك نفسه فى تعقيبه على البيت[3]؛ لأن من يلبس تاجا محلى بالذهب، مرصعا بالجواهر وله بريق يخطف الأبصار، لا تثور حفيظته لقول يجسد مظاهر الأبهة، وعظمة الملك، فتلك أمور يدرك الشعراء أهميتها فى تقدير أصحاب البلاط. وأغلب الظن أن عبد الملك لو سمع هذا المديح من شاعر آخر لاستقبله بحكم مختلف أو على أقل تقدير لم يستشعر فيه ما يدعو إلى الثورة الحادة والغضب المتوعد. أما أن يستقبله من شاعر كان حربا على بنى أمية، ولسانا يلهج بالثناء والذكر الحسن على خصومهم من الزبيريين، وخاصة مصعب بن الزبير، ولم يدع سهما فى كنانته إلا رمى به بنى أمية، فى هذه الحالة يكون الأمر مختلفا تماما لوجود الرواسب النفسية تجاه الشاعر.

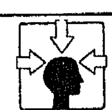
وتلك آفة أصابت النص فى رؤية المتلقى متأثرا بعوالقه النفسية أو حواجزه الحزبية والاجتماعية.

---

(١) البيان والتبيين ١ - ٩ تحقيق - هارون - الخانجى

(٢) الأغانى ج ٤ ص ١٥٧ طبعة بيروت.

(٣) المصدر السابق.



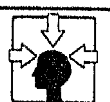
وربما كان من الصعب أن يتجرد المتلقى من عوالقه المتعددة، وهو يستقبل نصا من النصوص المسموعة أو المقروءة، وخاصة فى عالمنا المعاصر وقد تعددت المذاهب الفكرية، والاتجاهات الحزبية على مستوى العالم كله، وليس فى حدود المجتمع العربى وحده، ومن ثم لم تكن آفة النص - على النحو المشار إليه - خاصة بالمتلقى فى حركة النقد العربى، فحسب، بل كانت أكثر خطرا وانتشارا فى المذاهب والنظريات الغربية الحديثة، فالمتلقى البرجوازى لايتردد لحظة فى التمرد على كل نص يناهض البرجوازية، والمتلقى الماركسى يتعالى بجبريته على كل نص يستلهم الفكر البرجوازى، وكلاهما حرب على كل فن لا يخضع لمفهوم الطبقة التى ينتميان إليها. وربما كانت هذه الآفة أكثر ظهورا فى الأدب الألمانى بُعد التقسيم حيث صار المتلقى فى ألمانيا الشرقية ناقدا أو قارئا يستخف بنصوص الأدب الديمقراطى فى ألمانيا الغربية، وكان العكس صحيحا بطبيعة الحال مما أدى إلى التفكير فى «نظرية الاستقبال» الألمانية الجديدة[1].

وأحسب - كذلك - أن المشكلة الناتجة عن هذا الضرب من التلقى لم تغب عن بال الرواد فى حركتنا النقدية، وهم يضعون الضوابط والمعايير التى تحكم دراسة النص، فى موضوعية أقل تأثرا بهوى النفس وأخف استجابة لدواعى الإسقاطات النفسية والحزبية التى تفصل المتلقى عن أسرار النص ومعطياته. ولهذا تواطأ النقاد منذ عهد بعيد على أن تكون عملية التلقى ثلاثية المحاور، لا يستبد بها محور دون غيره، ولا تطغى فيها علاقة النص بالمتلقى على ذاتية الكاتب أو الشاعر كما يحدث الآن فى النظريات الغربية الحديثة، مثل البنيوية أو نظرية الاستقبال الألمانية.

فهى عمل فنى مشترك يسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التى عايشها، وتسهم فيه اللغة بدلالاتها الموحية، كما يسهم فيه الدارس أو المتلقى بخبرته الفنية وذوقه الجمالى. فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه بناء هرميا، قمته النص فى لغته ومعطياته، وقاعدتاه المتلقى والأديب وهى علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحس بهذا الشكل التنظيمى ولكنها علاقة ذهنية تفرض نفسها على المتلقى

---

(١) راجع . مفهوم النظرية (فى هذا البحث).



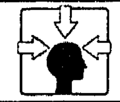
ناقدا أو قارئا أو مستمعا. ويكفى أن نعرف أن كثيرا من الإشارات التى يحملها النص القديم لا تنهض بكشفها، ومعرفة أسرارها معاجم اللغة ولا خبرة المتلقى بقدر ما يجليها الوقوف على مصادرها فى حياة الشاعر ومؤثرات البيئة. ومهما بلغت خبرة المتلقى فى استجلاء الغوامض فلن يعود من النص بطائل إذا انغلقت دونه أسرار اللغة ودلالاتها أو كانت من قبيل الرمز المعتم. وقد تجود القرائح بأروع ما قيل فى فن القصيد، ومع هذا يظل النتاج فى زاوية الظل، لا يشكل قيمة فنية أو جمالية ما لم يتهيأ له ناقد أو دارس. فجمالية التلقى هى خلاصة تلك العلاقات التى تتواثب، وتتكامل فى لحظات التفاعل مع النص. ويبدو أن تكامل المنهج فى دراسة النص على هذا النحو الثلاثى جعل أذواقنا تنفر من أى منهج يقوم لدى صاحبه على إلغاء محور من تلك المحاور فى عملية التلقى. وهذا واضح فى موقفنا من الرمزية التى تعتمد على محور واحد هو الأديب مهملة خبرة المتلقى ودلالات اللغة الموحية. ولعله يكون أكثر وضوحا فى موقفنا من النقد الماركسى الذى يهتم بالنتاج، ولا يقيم للقارئ وزنا إلا تحت جبرية المذهب(١).

وأما نظريات القراءة والتلقى الحديثة فموقفنا منها يفسره إهمالها لدور المؤلف أو الكاتب، واهتمامها بخبرة القارئ ودوره الأوحد فى التعامل مع النص على أساس الحرية المطلقة، التى تنشئ معنى جديدا هو حاصل القراءة.

وموقفنا من هذه النظريات ينبغى أن يكون موقف التحفظ لا المصادرة، لوجود التمايز بين طبيعة النص العربى والنص الغربى، وبالتالى يكون الفرق واضحا بين نموذجين من القراء. فأصحاب هذه النظريات يتعاملون مع النص المقروء تعاملهم مع النص المسرحى المشاهد، الذى يختفى فيه المؤلف أو الكاتب على خشبة المسرح، حيث تتوطد العلاقة بين الجمهور والممثلين، وليس كذلك النص المقروء فى أدبنا العربى أو فى غيره من الآداب، إذ تظل علاقة صاحبه بالمتلقى قائمة دون وسيط. وحتى هذه العلاقة لم تكن عند روادنا علاقة مطلقة، يستوى فيها العامة والخاصة إلا فى مجال التذوق العام، أما من يضطلع بمهمة الكشف واستجلاء غوامض النص فهو المتلقى صاحب الخبرة الفنية والذوق

---

(١) انظر : النقد الماركسى فى هذا البحث.



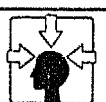
الجمالى، أو هـم الصفوة من العلماء والنقـاد، المتمرسين بفن الأساليب الـعربية، ولهم فطنة لماحة ونظر ثاقب فى استحسان الجيد، واستهجان الردئ. وهؤلاء يعول عليهم - الجـاحظ - فى قبول النص أو رفضنه، بل يجعل استحـسانهم لنص من النصوص أو استخفافهم به دليـلا - لا يقبل المناقشة - على منزلة النص وصاحبه؛ ولهذا ينصـح الأديب ألا يغتر بنتـاج فكره وثمرة قـريحته، وأن يتـرك الحكم على نتاجه لخبرة هؤلاء الصفوة وذوقهم، فيقول : «فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة، أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بـثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه، ولكن اعـرضه على العلمـاء فى عـرض رسائل أو أشـعار أو خطب، فـإن رأيت الأسماع تصغى له، والعـيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه، ويستـحسنه فانتحله. فإن كان ذلك فى ابتـداء أمرك، وفى أول تكلفك فلم تر له طالبا ولا مسـتحسنا، فلعله. . أن يحل عندهم محل المتـروك. فإذا عاودت أمثال ذلك مـرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخذ فى غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذى لا يكذب حرصهم عليه، أو زهدهم فيه»[1].

ويكاد يغلب على الظن أن مقالة الجاحظ تكون أكـثر ملاءمة للنص الخطابى منها للنص الشعـرى، وأن الجمع بينهما فى الخضـوع المطلق لذوق العلماء - وإن كانوا من الصفوه - أمر يدعو إلى التحـفظ؛ لأن طبيعة العلاقة بين النص الخطابى وجمهوره تخـتلف عن طبيعة العلاقـة بين النص الشعرى ومتلقيه. فـخبرة المتلقى وذوقه الجمالى فى الإحساس بعرائس النص، ومفاتنه من الأمور الهامة فى التفاعل مع النتاج الأدبى، وربما تمثل مرجعيـة فاصلة فى إصدار الأحكام، ولكن لا ينبغى أن نصل بها فى مواجهة النص الشعرى إلى مستوى الحاكمية الحادة فى تقرير مصير الشاعر وذلك لأسباب، ربما نبهنا إليها تراثنا النقدى فى نماذجه التطبيقية.

وقد يكون فى مقدمـة تلك الأسباب مذهبية العصـر أو التزام نقاده وعلمائه بمنهج فكرى معين، يحتكمون إليه فى كل نص، ويقـفون به عند الحدود المرسومة للفن الشعرى، وقصارى همهم أن يتفحصوا أوراق المارة، فيؤذن بالدخول إلى هذا

---

(١) البيان والتبيين ١ - ٢٠٣



المجال لمن يستوفى مطالب العصر لا شرائط الفن. ويكفى أن نعرف أن الاتجاه الذى ساد الحركة النقدية حتى عصر عبد القاهر كان يعتمد - لدى علمائه ونقاده غالبا - على عامل الزمن فى الحكم على الشعراء. وبلغ من حدة هذا المعيار أنهم حكموا على مسيرة الشعر بالتوقف عند زمن محدد، وشاعر معين، فكان أبو عبيدة يقول :

«افتتح الشعر بامرىء القيس، وختمَ بابن هَرْمة»(١).

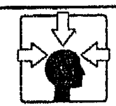
فالحكم على افتتاح الشعر قد يكون مقبولا، وإن كان مثيرا للجدل، ولكن الحكم علىْ نهايته بهذا الشكل القاطع أمر غير معقول، حتى بمعيار الاحتجاج والاستشهاد اللغوى. فابن هرمة من الشعراء المقلين، ولم يكن من الفحول المعروفين إذا قورن برواد عصره.

وسواء - عندنا - أن يكون الهدف من هذا الاتجاه هو استصفاء مواطن الاحتجاج اللغوى، أو التعويل على الجانب الأدبى، فإن الاعتماد على هذا المنهج فى الحكم على الشعر والشاعر أمر غير مقبول. وربما ترتبت عليه أحكام تعسفية، لا تستند لدى أصحابها إلى أصول الفن الشعرى، بقدر ما يشايعها تقليد عرفى، أو اهتمام معجمى، يعنى فيه بالشوارد، فقد كان حرصهم على سلامة اللغة من المولد والمحدث أكثر من حرصهم على معطيات النص، فكانوا يضيقون ذرعا بمسألة التزامن اللغوى (المعاصرة)، ويعدونها خروجا على ضوابط الاستعمالات العربية فى عهد الفحولة؛ حتى ليقول أبو عمرو بن العلاء : «لقد كثر هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته»(٢).

فلو أن الحركة النقدية استجابت لحكومة هؤلاء النقاد لطويت صفحات عامرة بالبيان الآسر والفن الأخاذ عند جرير والفرزدق، والمتنبى وغيرهم من الشعراء الذين ازدهرت بهم حركة الشعر العربى، ومازالت المواكب هتافة بما جادت به قرائحهم من فن القصيد.

(١) العمدة لابن رشيق ١ - ٩٠، ٩١.

(٢) المصدر السابق ص ١ / ٩٠.

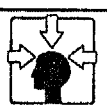


ونخلص من هذا إلى أن المتلقى للنص الخطابى قد يباح له التمرد على الخطيب إذا قصرت به الوسائل الخطابية عن بلوغ الغاية، أو وقفت دون خبرة الجمهور وذوقه، فمن أهم خصائص هذا النص أنه فن مخاطبة الجمهور، وهذا يعنى أن المتلقى حاضر فى ذهن الخطيب، حتى قبل ميلاد الخطبة وليس كذلك النص الشعرى، فليس من الضرورى - دائما - أن يتوجه به صاحبه إلى جمهور، كأن يكون تعبيرا عن تجربة ذاتية، يعايشها الشاعر فى واقعه أو فى خياله، أو يكون استجابة لنزعة هاربة من واقع مؤلم، وقد يصدر فيه صاحبه عن رغبة لهيفة فى التطلع إلى حياة أفضل، أو غاية ينشدها لأجيال مقبلة. وعندئذ تكون خبرة المتلقى وذوقه الجمالى وسائل استكشاف لعناصر الجمال فى النص، وليست مقاييس هندسية حادة، تتعامل مع النص بحسابات جبرية، فترفض هذا الشكل لوجود انحراف معين عن زواياه المحددة، أو تقبل غيره لتساوقه مع المقياس.

المسألة فى الفن الشعرى ليست على هذا النحو، ولا ينبغى أن تكونه، وإلا فكيف تتعدد الرؤى، وتتنوع المفاهيم فى مواجهة النص الواحد؟ وكيف يرى أبناء الجيل اللاحق فى نص من النصوص ما لم يفطن إليه أبناء جيل سابق؟ ثم ما بال نقادنا اليوم يعاودون النظر فى قراءة الشعر العربى القديم، فنسمع بقراءة ثانية، وثالثة، ورابعة؟ أليس هذا دليلا على أن الفن الشعرى لايخضع للمقاييس الحادة، ولا تناسبه الأحكام النقدية المستبدة؟

ولعل عبد القاهر الجرجانى قد حرر المسألة بمنهجية، تستمد أصولها من واقع النماذج العربية ـ خلافا للجاحظ فى مقولته المتأثرة بفن الخطابة والشعر المسرحى عند أرسطو ـ فقد تناول عبد القاهر فى حديث مستفيض إسهام المتلقى ودوره الفعال فى عملية البحث عن أسرار النص، منبها إلى ضرورة أن يكون المتلقى ذا معرفة وخبرة فى الوقوف على دفائن الصورة، بما احتوته من دقيق المعنى ولطفه. فالمتلقى عنده يشبه الغواص الماهر، يكد ويتعب بل يبذل قصاراه فى الحول والحيلة، باحثا عن الأصداف، قادرا على أن يشقها للوصول إلى الجواهر، وفى هذا يقول:

«فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعانى، كالجوهر فى الصدف



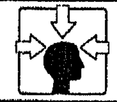
لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه، حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له..»[1].

فليست مهمة المتلقى مقصورة على مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل هى مهمة البحث والتنقيب وإعمال الفكر، وليس كل متلق يهتدى بفكره إلى وجه الكشف عما اشتملت عليه الصورة من معنى دقيق، بل يتطلب الأمر أن يكون المتلقى قادرا على إدراك العلاقات فى مجال الصورة. وهو ما يقرره عبد القاهر فى موضع آخر، فيقول : «...فإن المعانى الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق. أفلست تحتاج فى الوقوف على الغرض من قوله : (كالبدر أفرط فى العلو) إلى أن تعرف البيت الأول، فتتصور حقيقة المراد منه، ووجه المجاز فى كونه دانيا شاسعا، وترقم ذلك فى قلبك، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثانى عليك من حال البدر، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى، وترد البصر من هذه إلى تلك، وتنظر إليه كيف شرط فى العلو الإفراط ليشاكل قوله (شاسع)... فهذا هو الذى أردت بالحاجة إلى الفكر وبأن المعنى لايحصل لك إلا بعد انبعاث منك فى طلبه، واجتهاد فى نيله»[2].

---

(1) أسرار البلاغة ص ١١٩ / ١٢٠.

(2) المصدر السابق ص ١٢٣.



ثالثا - صاحب النص :

منذ أقدم عصور الفكر النقدى كانت دراسة النص - ولا تزال - تعتمد فى أحوال كثيرة على المناهج التى تهتم بحياة الأديب، وأحوال البيئة والعوامل التاريخية والنفسية التى يمكن أن يكون لها تأثير مباشر أو غير مباشر فيما تجود به قرائح الأدباء من نتاج أدبى. وربما تحولت العلاقة بين النص وصاحبه - على هذا النحو - إلى نسب وثيق، حتى استقر فى سمع أجيال متعاقبة أن الأديب هو ابن بيئته وعصره، وأن ما تجود به قريحته من فن القصيد - مثلا - إنماهو مرآة تعكس مدى استجابته للمواقف النفسية التى تفرضها ظروف حياته؛ ولهذا مضى النقاد والعلماء يصرحون بهذا النسب، ويؤكدون اهتمامهم بهذا الجانب فى الحكمَ على الشعراء تارة، وفى الحديث عن بواعث الشعر ودواعيه تارة أخرى.

فقد روى عن محمد بن سلام الجمحى أنه سأل يونس النحوى :

«من أشعر الناس؟ قال : لا أومىء إلى رجل بعينه، ولكن أقول: امرؤ القيس إذا غضب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب»[1] وربما بدا اهتمام بعض النقاد بأحوال الشاعر النفسية واضحا، فى أنهم جعلوها من دواعى الشعر وقواعده، فيقول ابن قتيبة : «وللشعر دواع تحث البطيئ وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب. وقيل للحطيئة : أى الناس أشعر؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حية، فقال : هذا إذا طمع»[2].

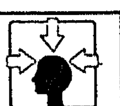
ويمضى ابن قتيبة وراء قناعته الخاصة بهذا الربط، فيذكر أن عبد الملك بن مروان قال لأرطاة بن سُهيَّة : هل تقول الآن شعرا ؟ فقال : «كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه»[3] بل يذهب ابن قتيبة إلى ربط النتاج الأدبى - على اختلاف فنونه - بأحوال الأديب، ومايعتريه من عوارض، فيقول : «وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها

---

(١) الأغانى ٨ / ٧٤.

(٢) الشعر والشعراء ص ٣٠ تحقيق د. مفيد قميحة - طبعة بيروت ١٩٨٥.

(٣) المصدر السابق ص ٣١ .



ريّضه. وكذلك الكلام المنثور فى الرسائل والمقامات والجوابات فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب، ولا يُعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم...»(١).

ومهما يكن حظ هذا القول من القبول أو الدفع فليس من جملة الهدف هنا أن نناقش ابن قتيبة فى رؤية ربما يصدر فيها عن قناعة خاصة بمذهبه فى الشعر أو تأثره باتجاه الأدب البلاطى المادح، ولكن حسبنا من جملة الشواهد عنده أو عند غيره - على كثرتها - أنها تؤكد ذلك النسب الوثيق بين النص والأحوال التى يصدر عنها صاحبه، وأن قريحة الأديب إنما تبلغ ذروتها فيما تجود به إذا تهيأت لها الظروف والأحوال النفسية المناسبة.

بيد أن هذا الفهم كان يمثل اتجاها تزامنت معه اتجاهات أخرى، ربما يعنينا منها فى المقام الأول ذلك الاتجاه الذى كان يميل بأصحابه إلى التهوين من علاقة النص بصاحبه، والتركيز على علاقته بأحوال المتلقى أو المخاطب. وهذا الضرب من التلقى كان خاصا بالنص البلاطى أو المتكسب بصفة عامة، وفيه يكون صاحب النص محاصرا بجملة من الأحكام، لا يصدر فيها الناقد - غالبا - عن مقتضيات الفن الشعرى، أو أحوال الأديب بقدر ما يراعى آداب المسلك فى مخاطبة الأمير أو الخليفة(٢). وكان الخروج عن تلك الآداب يوقع الشاعر أو الخطيب فى تورط مع النقاد، الذين يسرعون إلى تصيد المآخذ على كل بيت يخالف هذا المنهج، ومن ثم أنكروا على أبى الطيب قوله لكافور أول لقائه مبتدئا(٣):

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكن أمانيا

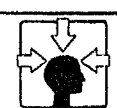
فالعيب - كما يقول ابن رشيق - من باب التأدب للملوك وحسن السياسة وإلا فالمتنبى كان يخاطب نفسه لا كافورا. وهو منحى فى الابتداء عرفته القصيدة العربية، وألفه الذوق العربى آنذاك.

---

(١) الشعر والشعراء ص ٣١.

(٢) العمدة لابن رشيق ٢ / ١٩٢.

(٣) المصدر السابق ص ١ / ٢٢٢ .



فظاهر أن استقبال النص فى مثل هـذه الأحوال لم يكن يعتمد على الأصول الفنية بل كان يـعول فيه على محـور واحد هو الناقد البلاطى بوصـفه ممثلا لأدب البلاط، وحتى هذا النـاقد ربما تنازل - أحيانا - عن قناعتـه الفنية مراعاة لطبـيعة المهمـة التى ألزم نفسـه بها. أمـا الوشائج الفنية والـنفسيـة التى توثق صلة النص بصاحبه، وبالتـالى تعين على فهم أسراره ومراميه فربمـا كانت أمرا ثانويا فى مثل هذا الضرب من التلقى، وإلا فما بال أبى يوسف الكندى الفيلسوف يتجاوز طبيعة البيان العربى، مصروفا عن دلالة التشبيه ومهمته فى الأساليب العربية، فينكر على أبى تمام قوله فى أحمد بن المعتصم[1] :

إقدام عمرو فى سماحة حاتم

فى حلم أحنف فى ذكاء إياس؟

وتعقيبه على البيت يدل على رغبة هؤلاء فى تصيد المآخذ؛ ليوقعوا صاحب النص فى حرج من ناحيـة، وليعلنوا ولاءهم فى الحفاظ على هيـة الأمير ومراسم البلاط أن تتجاوزها قريحة الشاعر من ناحية أخرى.

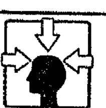
وفى تاريخنا النقـدى مواقف كـثيرة حـوكم فيـها صاحب الـنص بأعراف وتقاليد ومراسم حادة، فصلت بينه وبين ما يرمى إليه، وعزلته عزلا تاما عن ذاتيته الفكرية والنفسية، وربما تجاهل المتلقى - ناقدا أو جمهورا - علاقة الشاعر بشعره، فكان يستقبل النص - أحيانا - غير معزو لقائل، أو منسوبا لغير صاحبه.

وتلك ظاهرة شكّلت فى تاريخنا الأدبى آفـة مازالت تستعصى عـلى أسباب العلاج حتى اليوم.

والذى نود الخلوص إليـه هو أن مسـيـرة الفكر النقـدى ظلت حتى القـرن الخامس الهجـرى تتأرجح بين اتجاهين فى التعامل مع النص، فاتجـاه يميل بأصحابه فى إصدار الأحكام إلى الربط بين النص وصاحبه، واتجاه يستقبل فيه النص بصورة تلغى فيها ذاتية الشاعر أو تكاد. وفى كـلا الاتجاهين كانت عملية التلقى أو دراسة النص تخـضع - غالبـا - إما لقناعـة خاصـة يعـتسف بهـا المتلقى مجـال النص وصاحبه، وإما لأحكام صادرة عن هوى النفس، وإما لمعيـار عرفى لا يمت بسبب

---

(١) تاريخ الأدب العربى للزيات ٢٩١ - نهضة مصر.



لأصول الفن الأدبى، وحسبنا فى هذا أن نقرأ ما ورد عند ابن رشيق تحت عنوان «من رفعة الشعر ومن وضعه»(١) لندرك أن بعض الأحكام التى وردت فى هذا الباب إنما خضعت لدى النقاد لمعيار عرفى أو قناعات خاصة. ونقرأ كذلك فى كتب الموازنات جملة من الأحكام ربما صدر فيها الناقد (المتلقى) عن طبيعة العلاقة بينه وبين صاحب النص. ويكفى فى هذا أن نشير - على سبيل المثال - إلى ما ذكره الآمدى من أن ابن الأعرابى كان شديد التعصب على أبى تمام، فلما أنشد يوما أبياتا من شعره، وهو لا يعلم قائلها استحسنها وأمر بكتبها، فلما عرف أنه قائلها أمر بتخريقها»(٢).

ومناط المشكلة فى التعامل مع النص وصاحبه بهذا الفهم فى أن الذين قادوا حركة الفكر النقدى آنذاك كان أكثرهم من علماء اللغة وأقلهم من الأدباء. ولعل الجاحظ كان أكثر أقرانه ومعاصريه إدراكا لطبيعة المشكلة، وإحساسا لوقعها فى حركة النقد، فتراه ينبه إليها بقوله : «طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب. . .»(٣).

والجاحظ بهذا يشير إلى طبيعة المرحلة التى مر بها الفكر النقدى إذ ذاك، وأن التعامل مع الفن الشعرى يتطلب خبرة أدبية خاصة، وأن يكون المتلقى والأديب كلاهما من أهل الفكر والروية.

وتلك مسألة شغلت الجاحظ فى مواضع متعددة من كتاباته. فعنده لا تحصل لذة الظفر بالغاية إلا بعد إجالة النظر ومداومة قرع الباب. ويحكى عنه عبد القاهر مستشهدا بقوله فى فضيلة الفكر والنظر : «وأين تقع لذة البهيمة بالعلوفة، ولذة السبع بلطم الدَّم وأكل اللَّحم من سرور الظفر بالأعداء، ومن انفتاح باب العلم

(١) العمدة ١ / ٤٠ وما بعدها .
(٢) الموازنة بين أبى تمام والبحترى ص ٢١ تحقيق محيى الدين عبد الحميد .
(٣) العمدة ٢ / ١٠٥.



بعد إدمان قرعه، فإذا أعدت الحلبات لجرى الجياد، ونصبت الأهداف ليعرف فضل الرماة فى الإبعاد والسداد فرهان العقول التى تستبق، ونضالها الذى تمتحن قواها فى تعاطيه هو الفكر والروية والقياس والاستنباط»[1].

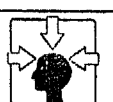
واستدعاء عبد القاهر لهذه العبارة فى معرض حديثه عن «الكلام البليغ المتوقف على دقة الفكر» إنما يعنى ضمنا أن الجاحظ برؤيته يعد ظاهرة فريدة بين رجال عصره، أو قفزة نوعية، لم يشهدها تاريخ الفكر النقدى حتى عصر عبدالقاهر. وتشير العبارة - فى الوقت ذاته - إلى نقطة هامة، يلتقيان عندها، وهى أن طبيعة الفن الأدبى تستدعى فى الأديب أن يكون بعيد المرمى، دقيق الفكر، معاينا للغاية. وتستدعى فى المتلقى أن يكون من ذوى الفكر الثاقب والنظرة الفاحصة معتمدا على الروية والاستنباط فى فتح باب العلم بعد إدمان قرعه - عند الجاحظ ـ أو قادرا على أن يشق الأصداف لاستخراج الجواهر ـ عند عبد القاهر[2] ـ فالمتعة الفنية والجمالية فى عملية التلقى إنما تتحقق عند الناقدين بذلك الجهد المشترك بين صاحب النص والمتلقى. فصاحب النص هو من يودعه دقيق فكره وخلاصة سره كما تودع حبات اللؤلؤ قلب الأصداف، أو يودع العقد النظيم خزائن الأسرار، أما المتلقى ناقدا أو دارسا فهو الباحث عن مكنون الجمال فى النص متطلعا إلى أصدافه وخزائن سره. وتلك مهمة تقتضى الخبرة النادرة فى الوصول إلى الأغوار البعيدة والسراديب المختفية؛ فالتعامل مع الأصداف النصية بحثا عن الجواهر يتطلب جهدا وحذرا ـ وهو ما يوحى به كلام عبد القاهر ـ كما أن الوقوف أمام خزائن النص الحافلة بالأسرار يستدعى الروية وإعمال الحلية مع إدمان قرع الباب وهو ما يفهم من كلام الجاحظ.

وربما كان الاتفاق بين الناقدين واضحا فى الحديث عن علاقة الأديب والمتلقى بالنص ولكن يبدو التمايز بينهما أكثر وضوحا فى حديثهما عن ناتج هذه العلاقة ومدى تأثيرها فى جماليات التلقى. فالجاحظ يميل فى بعض ما كتب إلى أن يخلع على هذه العلاقة طابع النص المسرحى - عند أرسطو - فى علاقته بالكاتب والجمهور، حيث يكون إعراض الجمهور المتلقى أو إقباله على الموقف الممثل هو الفيصل فى الحكم على المستقبل الفنى لصاحب النص.

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٢٦

(٢) المصدر السابق ص ١١٩ .



وتلك مسألة قد تختلف فيها وجهات النظر باختلاف المذاهب وتعدد الرؤى، فحسبنا منها ما أوردناه فى موضعه من البحث.

أما عبد القاهر الجرجانى فقد حرر المسألة بشكل فنى دقيق، يفوق تصورات العصور السابقة ومازال يزاحم بمناكب ضخمة معطيات الفكر النقدى الحديث فى الشرق والغرب حتى اليوم. وربما كانت رؤيته لجماليات التلقى منعطفا لبعض النظريات الغربية الحديثة - كما عرفنا - ذلك لأنه عالج هذه القضية فى إطار اهتماماته بقضايا البيان العربى فنأى بها عن المعيار الفلسفى الحاد، وحررها من قيود المذهبية الضيقة.

وأول ما يلفت النظر فى رؤية الإمام لجماليات التلقى أنه ربط بين مهمة المتلقى والدور المنوط بصاحب النص، فجعل الإبداع الفنى وصفا مشتركا فى التعامل مع النص نتاجا واستقبالا، ولذلك كان الوصول إلى المتعة الفنية والجمالية هو ثمرة الجهد المبذول والفكر الدقيق فى الحالتين. وهذا ما يبدو واضحا فى قوله(1):

«وإن توقفت فى حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر فى تحصيله فهل تشك فى أن الشاعر الذى أداه إليك، ونشر بزه لديك قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص».

وشيخ البلاغة بهذا يضع حدا لبعض الاتجاهات النقدية المستبدة، التى كان يقف فيها المتلقى - ناقدا أو سامعا - موقف المتزمت من صاحب النص منكرا فضله وجهده فى إبداعه الفنى، وربما مال الهوى بالمتلقى - أحيانا - إلى أن يتخذ لنفسه مقياسا يعينه على تصيد المآخذ أو الحمل على شاعر بعينه. وهذا ما يرفضه عبد القاهر فى إجراءات التعامل مع النص، بل ينكر هذا الضرب من الفكر النقدى؛ لأنه بعيد عن الموضوعية التى تقتضيها طبيعة الفن الأدبى، فنراه يطلب إلى المتلقى أن يقاوم سخائم النفس وهو يصدر أحكامه على التجارب الفنية، فيقول : «وإذا عثرت بالهوينا على كنز من الذهب لم تخرجك سهولة وجوده إلى

(1) أسرار البلاغة ص ١٢٣.



أن تنسى جملة أنه الذى كد الطالب وحمل المتاعب. حتى إن لم تكن فيك طبيعة من الجود تتحكم عليك ومحبة للثناء تستخرج النفيس من يديك كان من أقوى حجج الضن الذى يخامر الإنسان أن تقول «إن لم يكدنى فقد كد غيرى». كما يقول الوارث للمال المجموع عفوا إذا ليم على بخله به، وفرط شحه عليه : إن لم يكن كسبى وكدى، فهو كسب والدى وجدى، ولئن لم ألق فيه عناء لقد عانى سلفى فيه الشدائد، ولقوا فى جمعه الأمرين. . »[1].

وهذا يعنى أن الشاعر الذى يمنح المعانى الدقيقة من التسهيل والتقريب ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب، بحيث يلين الصعب الجامح فلا يكد الذهن، ولا يكتئد مجرى الفكر إنما هو شاعر يستدعى فى المتلقى طبيعة المدح لا القدح، ويستحق بإبداعه الثناء لا الذم وهى مسألة يصحح بها عبدالقاهر مسار الفكر النقدى عند ابن قتيبة ومن حذا حذوه من أقرانه ومعاصريه. وقد لا نجد فينا اليوم من يختلف مع الإمام فى أن الحكم على أصحاب هذه التجارب الشعرية لا ينبغى أن يكون رهنا بمتلق لا تميل به طبيعته إلى الثناء وإن اقتضاه المقام، ولا أن يكون الحكم منوطا بسامع لا ينهض به سوء الفهم إلى إدراك المعانى الدقيقة.

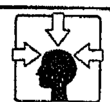
ويمضى عبد القاهر فى تقرير هذه الرؤية محتجا بموقف المتوكل من قصائد البحترى الجياد، فيقول : «وهل ثقل على المتوكل قصائده (البحترى) الجياد حتى قلّ نشاطه لها واعتناؤه بها إلا لأنه لم يفهم معانيها كما فهم معانى النوع النازل الذى انحط له إليه؟[2].

ويرفض شيخ البلاغة العربية أن تمتهن تجارب الشعراء بما فيها من إبداع فنى فى مواجهة سوء الفهم أو ضيق الأفق، فيتساءل فى إنكار لهذا الضرب من التلقى، فيقول : «أتراك تستجيز أن تقول إن قوله (أى البحترى) : «منى النفس فى أسماء لو تستطيعها «من جنس المعقد الذى لا يحمد، وأن هذه الضعيفة الأسر، الواصلة إلى القلوب من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالفضل؟»[3].

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٢٤

(٢) (٣) أسرار البلاغة ص ١٢٥



يقصد موقف المتوكل من قصيدة البحترى المشار إليها، حيث استهجنها وضاق بها ذرعا عند سماعها، بينما زاد نشاطه واكترائه بغيرها من القصائد النازلة.

وفى معرض حديثه عن «التشبيه المتوقف على دقة الفكر» يستوقفنا الإمام عبد القاهر عند بعض النماذج التى تستدعى بديهة الخاطر وتوقد الذهن، وفيها يبدو المتلقى مشدودا بفكره إلى صاحب التجربة، متفاعلا مع إبداعه الفنى وطاقاته الذهنية بشكل تتحول فيه الثنائية بينهما إلى مشاركة فكرية متآلفة. فقد أورد عبدالقاهر الحكاية المعروفة بين عدى بن الرقاع وجرير محتجا بها لدقة الفكر وسرعة البديهة عند الشاعر، فيقول جرير : أنشدنى عُدى :

«عرف الديار توهما فاعتادها»

فلما بلغ إلى قوله : «تزجى أغن كأن إبرة روقه» رحمته وقلت : قد وقع. ما عساه يقول وهو أعرابى جلف جاف؟ فلما قال :

«قلم أصاب من الدواة مدادها»

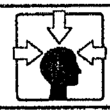
استحالت الرحمة حسدا[١].

ويعقب عبد القاهر على هذا الضرب من التلقى، فيربط بين موقف جرير وموقف عدى بن الرقاع، فيقول : «فهل كانت الرحمة فى الأولى والحسد فى الثانية إلا أنه رآه حين افتتح التشبيه قد ذكر ما لا يحضر له فى أول الفكر وبديهة الخاطر وفى القريب من محل الظن شبه. وحين أتم التشبيه وأداه صادفه قد ظفر بأقرب صفة من أبعد موصوف، وعثر على خبىء مكانه غير معروف؟[٢].

وإذا كان جرير بحسه الشعرى، وتمرسه بفن الأسلوب العربى قد فطن إلى دقة التشبيه، وصعوبة الموقف فإن الرحمة والحسد كلاهما دليل على أنه التحم فكريا وشعوريا بصاحب التجربة، وتعايش معه تعايشا كاملا، لا تكاد تلمح فيه أثرا للثنائية بينهما. ونعنى بها الثنائية المتخاصمة التى كانت تظهر فى مواقف التلقى

(١) أسرار البلاغة ص ١٣٢.

(٢) المصدر السابق ص ١٣٣



بين صاحب النص والمتلقى ناقدا أو دارسا ولئن صحت الرواية التى تذهب إلى أن جريرا هو الذى أتم التشبيه قبل أن يسمعه من عدى، حتى قال له الفرزدق وكان حاضرا إنشاد القصيدة : «ويحك لكأن سمعك فى فؤاده مخبوء. . .»(1).

فعلى صحة هذه الرواية يكون التفاعل بين صاحب النص والمتلقى أتم وأكمل، فكلاهما مشارك فى صنع المعنى بإبداعه الفنى، وتكون عبارة الفرزدق تجسيدا وتفسيرا لطبيعة العلاقة التى تربط بين الطرفين فى مواقف التلقى. وهو ما يسعى إليه عبد القاهر فى فكره النقدى وفى حديثه عن التجارب الشعرية نتاجا واستقبالا. حتى ليفهم من كلامه فى التمثيل أو التشبيه ليست وصفا خاصا بصاحب النص بل يراها ضرورة فى مهمة المتلقى؛ حتى يكون قادرا على الغوص وراء المعانى كما يغوص وراءها الشاعر، ومن ثم تكون مواقف التلقى مجال إبداع فنى تتلاحم فيه مقدرة صاحب النتاج وخبرة المتلقى، وقد يؤدى هذا التلاحم الفنى إلى إبداع جديد، يتسع له مجال النص .وفى شعرنا العربى تجارب فنية كثيرة تستدعى فى المتلقى أن يتمثل الموقف الذى عايشه صاحب التجربة للوصول إلى مراده.

وحسبنا - على كثرة الشواهد - أن نقف على أبيات استحسنها النقاد ورأى فيها عبد القاهر دليلا على دقة الفكر، وهى قول الخليل فى انقباض كف البخيل(2):

كفَّاك لم تخلقا للندى	، ولم يك بخلهما بدعه
فكف عن الخير مقبوضة	كما نقصت مائة سبعه
وكف ثلاثة آلافها	وتسع مئيها لها منعه

وينبه الإمام إلى سبب استحسانه للأبيات، فيقول : «وذلك لأنه أراك شكلا واحدا فى اليدين، مع اختلاف العددين ومع اختلاف المرتبتين فى العدد أيضا؛ لأن أحدهما من مرتبة العشرات والآحاد والآخر من مرتبة المئين والألوف. فلما حصل

(1) أسرار البلاغة ص ١٣٢ هامش (٣).
(2) المصدر السابق ص ١٣٣ .



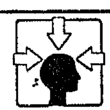
الاتفاق كـأشد ما يكون فى شكل الـيد مع الاختـلاف كأبلغ ما يوجـد فى المقدار والمرتبة كان التـشبيه بديعا. قال المرزبانـى: وهذا مما أبدع فيه الخليل؛ لأنه وصف انقباض اليدين بحالين من الحساب مختلفين فى العدد متشاكلين فى الصورة»[1].

ومهما يكن موقف النقاد من الأبيات فجل الغاية من إيرادها أن نشير إلى أن التعامل مع مـثل هذه النماذج قراءة أو سماعا يستدعى حتمية التـماثل بين موقف الشاعر فى لحظة مـيلاد النص وموقف المتلقى فى لحظة الفـهم والكشف. فإذا كان الخليل قد انتهى إلى صورة انقـباض كفى البخيل بواسطة عملية حـسابية استلزمت منه - حتـما - أن يتمـثلها حـسيا على أصـابع يديه فإن المتلقى يصـعب عليه أن يستحضـر الصورة ذهنيا ما لم يستخدم أصـابع اليدين فى تجسيد العمليـة الحسابية للوصول إلى الشكل المراد. وكأن قارئ الأبيات مضطر إلى تقمص شخصية الشاعر لكشف الرموز وفهم الإشـارات. وقد لا يخفى علينا أن متعة القـارئ فى التعامل مع النص بهذا المسـتوى لا تقل فى قـيمتـها الفنية والجـماليـة عن متعـة صاحب التجربة، ومن ثم كانت خلاصة الفكر النقدى لعبد القاهر هى الدعوة إلى أن يكون النموذج الشعرى من هذا الضرب الذى يـحرك طاقات الإبداع الفكرى، ويستدعى القـارئ - فى الوقت ذاته - إلى المشـاركـة الذهنيـة والتـفـاعل الجـاد مع النص وصاحبه.

بيد أن هذا المسـتوى المنشود فى جماليـات التلقى لم يتحقق تطبيـقا بالشكل المطلوب إلابعد أن ارتبط الفكـر النقدى بالدراسات النفـسية فى العصـر الحديث، حيث أصبحت دراسـة النص تعتمد - فى أحوال كثـيرة - على المناهج التى تهتم بحياة الأديب، وبالعوامل التاريخية والنفسية المؤثرة فى فنه الأدبى. و بدأ هذا المنهج يستهوى الدارسين من ذوى القامات العالـية، فكانت مبادرات العقاد فى دراسة ابن الرومى، وأبى نواس، وجميل بثـينة، وشاعر الغزل عمر بن أبى ربيـعة. وكذلك كانت مبادرات طه حسين فى اعتـماده على المخزون التاريخى والثقافى المتنوع لدى شخـوصه وأدبائه، فى دراسة أدبهم ونتاج قـرائحهم على نحو مـاصنع فى دراسة «المتنبى» و «أبى علاء».

---

(1) أسرار البلاغة ص ١٣٣، ١٣٤.



وقد تتابعت الدراسات التى عول أصحابها على هذا المنهج فى دراسة النص لأنهم وجدوا فيه متعة فنية قد لا يظفر بها أصحاب الشروح التقليدية المألوفة لنا فى تاريخنا الأدبى؛ ولأن الاعتماد على المنهج التاريخى والنفسى فى التفسير والتحليل يؤكد ذاتية المتلقى - ناقدا أو دارسا - من ناحية، ويجعله قريبا من بواعث المد الأدبى ودواعى التجربة الفنية لدى صاحبها من ناحية أخرى. فالغالب على الدارس - والحالة كذلك - أن يكون مأخوذا بإشارات النص، ورموزه إلى حيث مواقعها الكامنة فى حياة الأديب أو فى أغوار نفسه، والوقوف على حافة النبع المتدفق بهذه الصورة ضرب من المعايشة النفسية بين المتلقى وصاحب النص، أو هو تفاعل دقيق بين معطيات النتاج وخبرة الاستقبال.

وقد ظلَّ هذا المنهج يسود حركة النقد التطبيقى فى عالمنا العربى حتى زاحمته فى الآونة الأخيرة تلك النظريات والمذاهب الحديثة التى تميل بأصحابها إلى إهمال دور الكاتب أو صاحب النص عموما، والتركيز على أهمية القارئ بوصفه مبدعا آخر للعمل الأدبى - كما عرفنا - .

وقد ترتب على هذا أن استبعدت فى دراسة النص المناهج التى تهتم بحياة الأديب أو العوامل التاريخية والنفسية المصاحبة لميلاد التجربة الفنية وبدأ هذا الاتجاه يزاحم بمناكب ضخمة، حتى لنسمع فى الساحة الأدبية دعوة ترفض التعامل مع النص وصاحبه على أساس البيئة والتاريخ أو على أساس العقيدة أو الاعتبارات العروضية(١).

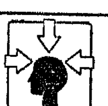
ويعتمد أصحاب هذه الدعوة على حجة أن التعامل مع التجارب الشعرية بهذا الفكر «يحدث نوعا من الارتباك والفوضى فى تحديد مفهوم حقيقى للإبداع الشعرى، وأن هذه التقسيمات البيئية والتاريخية والعقدية والعروضية، التى ارتبطت بالشعر منذ أقدم عصوره تقف عاجزة عن خلق نظرية فى الشعر العربى(٢).

والدعوة بهذا المفهوم قد لا تعنى لدى أصحابها التمرد على مسلمات الشعر العربى بقدر ما هى حريصة على الوصول إلى رؤية جديدة، تكون قادرة على تحقيق معنى الإبداع فى تجاربنا الشعرية. ولكن يلفت النظر فى هذا الاتجاه عدة أمور أهمها :

---

(١) انظر : العدد ٨٧ - مجلة «الثقافة» - ص ٨٤ - ديسمبر ١٩٨٠ تحت عنوان «طبيعة الشعر».

(٢) المصدر السابق ص ١٣٣ .



أولا - أن هذا الاتجـاه لم يظهر فى الفكر النقـدى لدى رواد الغرب أصـالة وفى عـالمنا العربـى تبعـا إلا بعد أن ارتبـط الأدب بعلم النفس التـحليلى على يد «فرويد» وبالفكر الوجودى على يد «سارتر».

وخلاصة ما انتهت إليه «الفرويدية» فى نظرية الأدب هو أن الأديب لا يصدر فى تجاربه عن حياته الواعية، بل يصدر عن «اللاوعى الباطنى» أو «اللاشعور» فهو مسلوب الإرادة كالحالم والمريض[1]. ولو سألـت الأديب عن معنى مـا يقول؟ أو ماذا يريد أن يقول؟ لأجابك - على الفـور - : أنا لا أفهم ما أقول، ولا أريد أن أقول شيئا[2].

ومقتضى هذا - بـطبيعة الحال - أن لا يكون الأدب تعبيـرا عن بيئة الأديب (زمانية أو مكانية)، ولا مرآة تعكس صورة العصر بجوانبه المؤثرة ثقافية واجتماعية أو غيرهما من جوانب التأثير المختلفة.

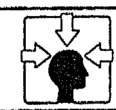
ثم كانت نظرية الأدب الوجودى عند «سارتر» امتدادا وتطورا لنظرية «فرويد» حيث تبنت فكرة التوحد بين الذات والموضوع، على أساس أن الموضوع فى النص لايمثل وجودا مستقلا أو وجودا ثانيا، فالذات هى المبدعة والخالقة لموضوعها؛ لأنها سابقة عليه فى الوجود، ومن ثم فهى لا تقبل توجـيها يأتى إليها من الخارج سواء أكان هذا التوجيـه من البيئة أو العصر أو التاريخ أو حتى من الخـالق (سبحان الله عما يشركون)[3] وتأسيسا علـى ما قاله «سارتر» وما سبقـه إليه «فرويد» فى نظرية الأدب برزت فكرة التـوحد بـين الذات والموضوع فى دراسـة النص، لتـشكل فى الفكر النقدى الحديث اتجاها يميل بأصحابه إلى رفض التعامل مع النص على أساس المناهج التى تهتم بحـياة الكاتب أو الأديب بحجة أن العـوامل التاريخية والـعقدية لاعلاقة لها بنتاج الأدب، ولاسلطان لهـا على ذاتية صاحب النص، وأن الاعتماد عليها فى التلقى يفقد التجربة حقيقة الإبداع الشعرى.

---

(١) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر د. محمد فتوح أحمد ص ١١٤.

(٢) انظر : محاضرات فى الأدب ص ١١ د. عبد الحميد محمود المسلوت.

(٣) انظر : المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ص ٢٠٥ - ٢١٧ للدكتور عبد الرحمن عميرة طبعة دار الجيل - بيروت.



ولعلنا نميل إلى تبرئة أصحاب هذا الاتجاه فى أندية النقد العربى من سوء النية فى ربط التجارب الشعرية بنظريات تنزع بروادها إلى مذاهب فكرية مرفوضة فى قيمنا الخلقية، ونكاد نتصور أن حرصهم على النهوض بمستوى النموذج العربى فى الشعر نتاجا واستقبالا هو الدافع الأول لهذا الاتجاه عندهم.

ولكن يبقى سوء الفهم فى الحديث عن طبيعة الإبداع الشعرى بهذا الشكل الذى يتردد على الألسنة هو موضوع الحوار والجدل بيننا فى هذا المجال.

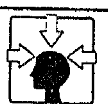
فالإبداع الشعرى بالمفهوم الذى يتطلعون إليه فى نتاج النص أو فى دراسته يصعب تحقيقه فى مثال واقعى؛ لأن الذات التى تبدع موضوعها أو تخلق فكرها على غير مثال سابق، ومن غير أن تقبل توجيها أو إيحاء يأتى إليها من الخارج هى الذات القادرة على الإيجاد من العدم، وهى ليست كذواتنا بطبيعة الحال، إلا إذا تصورناها فى إطار الفكر الوجودى شبيهة فى قدرتها بالذات الإلهية، أو غنية بهذه القدرة عن غيرها، وهذا تصور مرفوض منذ البداية. والشاعر والمتلقى كلاهما لا يستطيع أن ينشئ فكرا أو يبدع معنى من غير توجيه أو إيحاء. فالناقد إنما يتعامل مع النص من خلال رؤية تكونت لديه بالممارسة، أو خبرة مكتسبة من تجارب الآخرين. والمنهج[1] - كما يقول آيزر - : «لايسقط من السماء ولكن له جذور فى التاريخ» وحتى الشاعر الذى ينفصل بوعيه عن الحياة إنما يفزع إلى التراكم التاريخى أو الثقافى فى نفسه، فيصدر عنه فى تجاربه، ولا يفعل ذلك-بطبيعة الحال- إلا بدافع من واقعه المؤلم وحاضره المرفوض فهو فى الحالتين مأمور ومدفوع وموجه. وكذلك العالم الذى يبدع فى مجال العلوم الطبيعية أو الرياضية إنما يستلهم إبداعه من مقدمات وظواهر كونية، تعينه على الملاحظة والتأمل، وتقوده إلى التجريب. فنحن لا نخلق فكرنا، ولا نبدع موضوعنا، بل نكتشفه فى ذواتنا عندما تتهيأ لنا أسبابه الخارجية.

والأدب الوجودى الذى يرى أن الصورة الأدبية تعبير عن الصورة الذهنية التى تكونت فى الذهن أولا عن طريق الحس والمشاهدة[2] هو نفسه الأدب الذى

---

(١) انظر ترجمة «آيزر» فى موضعها من البحث.

(٢) عباس العقاد ناقدا - عبد الحى دياب - ص ٤٣٣ - الدار القومية ١٩٦٥.

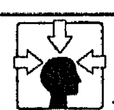


يقرر أن الذات تخلق موضوعها وتبدعه مــن غير توجيه يأتى إليها من الخارج، ثم ما بالنا نتــعامل مع النماذج الأدبية فى الشــرق والغرب على أنها رد فعل لواقــعها الاجتماعى والسياسى والفكرى، فـيقال : أدب برجوازى، وأدب ماركسى، وأدب علمانى إذا لم يكن صاحب النموذج متأثرا بتلك العوامل؟

ثانيا – يستوقفنا أيضا عند أصحاب هذا الاتجاه رفضهم الاعتماد على العقيدة فى التعامل مع النص الشعرى وصاحبه. وتلك مسألة لا تؤخذ على إطلاقها، ولا تدفع جملة واحدة؛ لأن موقفنا من عقيدة صاحب النص الشعرى بالذات ينبغى أن يخضع لمفهوم الشــعر وبواعثه فى كل عصر. وتبعــا لهذا المفهوم يمكن أن يكون لنا معيار أو نظرية فــى النقد، يرتبط فيها المنهج الأخلاقى بالمنهج الفنى فــى غير ثنائية متخاصمة، فلا نبيح لأنفسنا أن نصادر شعرا أو نرده لمجرد التباين الخلقى والعقدى بيننا وبين أصحــابه، ولا نستجـيب للنماذج الشعرية الـتى تستهدف القـضاء على حتمـياتنا ومسلماتــنا وإن جمعتنا بأصــحابها عقيـدة واحدة. فالمعيــار بهذا الشكل الواعى يعصمنا من التخبط فى إصدار الأحكام المطلقة، وربما يكفينا مؤونة التجمع فى خندق معزول لنعلن الحرب على مواقع الأدب من غير خطة مدروسة.

فنحن نختلف – مثـلا – مع أصحاب العشر الجاهلى عقـيدة وخلقا وفكرا، ومع هذا لانكاد نجد فى رصــيدهم الشعــرى إجمالا مــا يحرك فى نفوسنا أســباب الاختــلاف العقدى ودواعيــه، والمتتبع لهــذا الرصيد الهــائل الذى خلفوه لنا يدرك –لامحــالة– أن الوثنية عندهم لم تكن من بواعث شعــرهم، ولا من الأصول التى عولوا عليها فــى هذا الشعر، بل كان الباعث الأهم، وربما الأوحد فـيما جادت به قرائحــهم من فن القصــيد هى الرغــبة فى تخليــد المآثر والمكارم، وتسجـيل الأيام والوقائع تحت وطأة العصبـية والاعتزاز بالنسب. وكانت وثنية القــوم مجرد مظهر شاحب من مظاهر هذه العصبية، بل كانت تابعا من جملة التوابع السلوكية الموجهة بالنسب تارة، وبالعصبيــة تارة أخرى. ولهذا لا يكاد القارئ يستشعــر وقع العقيدة فى الأعم الأغلب مما انتهى إلينا من شعرهم .

ومن ثم لم يجد علماؤنا حرجا يذكــر فى جمع هذا الشعر وتدوينه حفظا له من الضياع، بل وجدت فيه الأجيال المتعاقبة بغيتها التمرس بفن الأسلوب العربى،



ومرجعية رافدة، تصون لسانها من عواصف الدهر. وليس معنى هذا أننا نمضى مع عموم القـول بعدم الاعتماد على المنهج الخلقـى فى دراسة النص، لأن الفصل بين القيم الخلقية ومـظاهر النشاط البشرى ومنها الأدب بطبيعـة الحال من النزعات التى استهوت المجتمع الغربى بعـد ثورته البرجوازية المتمردة على النظام الكنسى، فكان من أهم أهدافها عـزل الدين عن الحياة - كما هو مـعروف - ولعل الأدب الغربى بنظرياته المتلاحـقة فى أسواقنا الأدبية كـان إفرازا طبيعـيا لهذا التوجـه الذى يسود الحركة النقدية اليـوم. حتى أصبحت الدعوة إلى عزل العـقيدة أو المنهج الأخلاقى عن التجارب الشعرية أمرا مألوفا فى منتدياتنا الأدبية.

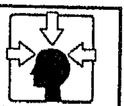
وكأنه مـطلوب من أبناء الأدب العربى أن يُصَـفُوا حـسابهم مع حـتميـاتهم الخلقية؛ لكى يصلوا بفكرهم ونماذجهم العربية إلى مستوى الأدب الإنسانى[١] حتى وهم يتعـاملون مع النماذج العلمـانية أو الوجـودية التى تنزع بأصحابـها إلى فكر مرفوض. فكيف نفـصل بين المنهج الفنى والخلقى فى دراسة نص، تبدو فـيه ذاتية صاحبه مستـغنية فى وجودها حتى عن الخالق[٢]؟ وكيف نتعـامل بهذا الفصل مع شعر يتحول فيه عالم الغيب إلى خرافات وأساطير؟

إن المسـألة هنا لم تعـد خالصـة للأدب، بل صـارت نظريات ونماذج أدبيـة ونقدية تبشـر بمعتقدات أصحـابها ومنازعهم الفكرية المناهضة، فليس من المنهـجية الفنية أن أشتـغل بدراسة النصوص مغفـلا بواعث أصحابها. ولعله لم يعد خـافيا علينا السـر الذى تنطوى عليـه النظريات النقـدية الجديـدة فى الدعوة إلى إهمـال صاحب النص فى الدراسة، والتركيز فقط على أهمية النص فى علاقته بالقارئ.

---

(١) سبق شرح المراد بهذا المصطلح.

(٢) هذا هو أساس الأدب الوجودى.



ب) طريقة التلقى وعلاقتها بجمهور الأدب

أولا - الفن الأدبى المسموع :

لو افترضنا بدايةً أن عشاق الفن الموسيقى فرضت عليهم التغيرات العالمية أن يستقبلوا هذا الفن مقروءًا بدلا منه مسموعا، فماذا تكون الحال؟

ولو تصورنا أن رساما قدم فنه إلى الجمهور معتمدا على الكلمة بدلا من الخطوط والألوان، فكيف تكون علاقته بالمتلقى؟

أغلب الظن أن النتيجة الطبيعية لمثل هذه الطريقة هى أن يفقد الجمهور أسباب التواصل مع الفنان؛ لأن الفن لم يقدم إليه باللغة التى تناسبه، وهى اللغة التى تحرك فى المتلقى دواعى الحس، الذى يستقبل به إيقاع الفن المسموع، أو جماليات الفن المرئى. . . صحيح أن الموسيقا والرسم لهما قواعد ونظريات مكتوبة وخاضعة للقراءة. وكل فن من الفنون له جانبه النظرى المعتمد على الكلمة. ولكن المقروء - فى هذه الحالة - لا يسمى فنا، ولا يكون صاحبه أو متلقيه فنانا.

والفن الأدبى - كذلك - له أسبابه وطرائقه فى التواصل مع جمهوره. فهو منذ بداياته الأولى - ولدى جميع الأمم - لم يكن فنا مقروءا، بل كان يعتمد على السماع فى نثره وشعره، ففى النثر كانت الخطابة أبرز مظاهره عند العرب واليونان. وهى بطبيعتها فن يتوجه به الخطيب إلى جمهور المستمعين لا القراء.

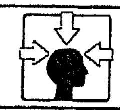
وربما فقدت قيمتها الفنية إذا تحولت إلى فن مقروء؛ ولهذا كانت الجنس الأدبى الوحيد الذى لم يخضع - فى جملة أحواله - لنظريات القراءة والتلقى كما خضعت لها بقية الأجناس فى عالمنا المعاصر.

أما الشعر فقد نشأ عند اليونان مرتبطا بتلك الطقوس التى كانت تقدم إلى الآلهة وكانت هذه الطقوس عبارة عن رقصة مشفوعة بغناء(١). أما عند العرب فقد كان الشعر مهوى أفئدة العامة والخاصة، يحتشدون له فى أسواقهم ومنتدياتهم. وسواء أنشأ عندهم مرتبطا بفن الغناء أم نشأ فنا كاملا مستقلا عن الفنون الأخرى - كما يقول العقاد - (٢) فهو فى كلتا الحالتين كان إيقاعا مسموعا، حتى فى عصور الكتابة والتدوين.

---

(١) الأساطير - د. أحمد كمال زكى - ص ٦٨ وما بعدها .

(٢) اللغة الشاعرة ص ٢٦ - ٣٤.



ومن طبيعة الشعر فى كل اللغات أنه يعتمد فى علاقته بالمتلقى على الإيقاع والنبرة ، وحلاوة النغم، ودلالة المقاطع الصوتية. حتى قيل :[1]

«إن الشعر إيقاع غريزى فى الإنسان، يحرك الأصوات إلى مفاهيم غامضة، تتحرك لها النفس، ويهتز لها الشعور. ويطرب لها القلب. وعلى الإيقاع تتبنى أبيات النص. ففى الشعر الإنجليزى يعتمد الإيقاع على النبرات الصوتية، وفى الشعر الإغريقى واللاتينى يعتمد الإيقاع على الكم بقياس حركات المد والقصر، وفى الشعر الفرنسى يعتمد على عدد المقاطع الصوتية».

وفى الشعر العربى يعتمد الإيقاع على كل هذا.

وقد اهتم النقاد بتلك السمة الغالبة على شعرنا العربى بصفة خاصة، حتى كثر حديثهم عن الشعر الذى «لذ سماعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلى فى فم سامعه»[2] كما كثر حديثهم عن الدلالات الصوتية للألفاظ، وأن الحروف أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر[3] ومعنى هذا أن أمثل الطرق فى تواصل الفن الشعرى مع جمهوره هى أن يكون مسموعا؛ لأن المستمع يدرك حلاوة الإيقاع أكثر من القارئ، حيث تتهادى إليه أصوات الحروف فى ائتلاف أجراسها، وتناسق أبعادها بصورة قد لا تنبه دواعى الحس عند القارئ كثيرا لانشغاله بالضوابط والتحديدات التى تفرضها مهارات القراءة.

ومن ناحية أخرى تتميز المدركات السمعية بأنها أنسب الأشياء وأقربها إلى فطرة الإنسان؛ فمن طبيعة الطفل الوليد أنه يستجيب للأصوات المسموعة، ويتأثر بها قبل استجابته للمرئيات، فحاسة السمع لديه أسبق من حاسة البصر. ومن طبيعة المدركات السمعية أنها أسرع انتشارا وأرحب مجالا من بقية مدركات الحس فالإنسان يستطيع أن يستقبل بحاسة السمع من كل الجهات، فالإدراك أعم وأشمل، ولكنه لا يرى إلا ما هو أمامه. فالإدراك مقيد؛ ولهذا يعول أصحاب الدعوات

---

(١) مصطلح الأدب الانتقادى المعاصر ص ٢٦٣ - ريمون طحان .

(٢) العمدة لابن رشيق ١ / ٢٥٧ تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد - بيروت .

(٣) البيان والتبين ١ / ٧٩.



غالبا على الكلمة المسموعة لأنها أسرع نفوذا إلى الجمهور؛ ولهذا أيضا كان الشعراء يعولون على الرواة لإذاعة أشعارهم فى مجالس الشعر وأسواق الأدب. وربما اتصلت المسألة بسبب آخر، يجعل السمع أنسب قنوات التواصل والتلقى مع الشعر؛ لأن السامع يستقبل ما يرضيه وما يغضبه، ولا اختيار له فى ذلك. فإذا اجتمع الحسن والقبيح، والجيد والردىء تهيأت له أسباب التمييز والمفاصلة، وعوامل التذوق والإدراك وتلك أقرب إلى طبيعة الشعر.

ولعل ابن خلدون يؤكد الصلة بين الصوت الحسن المسموع والفطرة، إذ يقول «ولما كان أنسب الأشياء إلى الإنسان وأقربها إلى أن يدرك الكمال هو شكله الإنسانى.. فى تخاطيطه وأصواته.. التى هى أقرب إلى فطرته، فليلهج كل إنسان بالحسن من المرئى أو المسموع بمقتضى الفطرة، والحسن فى المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لامتافرة»(1).

وارتباط الشعر العربى بفنى الإنشاد والغناء فى أزهى مراحله هيأ له الذيوع والتفوق على كل أجناس الأدب. وجعل إقبال الجمهور عليه يتزايد إلى غير حد. وهذا أمر طبيعى، فالمتعة الفنية التى يحققها الشعر المسموع للمتلقى لا سبيل إليها فى قراءة ديوان أو حفظه، وربما أحس السامع للإنشاد لطيفة لم يفطن إليها قارئ أو حافظ، وربما تنبه حسه لنشاز فى القيم الإيقاعية والصوتية، كان غائبا عنه بتأثير الألفة للشعر المحفوظ. وليس أدل على صدق المقال من حكاية النابغة مع أهل الحجاز. فإنهم لما سمعوا داليته المشهورة فطنوا إلى ما وقع فيها من «إكفاء» وهو عيب فى حركة الروى، يظهر فى اختلاف الإيقاع بين الكسر والضم، حيث يقول:

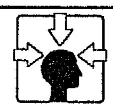
أمِن آل مية رائح أو مُغْتَدى	عجلانَ ذَا زاد وغيرَ مُزَوَّدِ
زَعَمَ البوارحُ أن رحلتنا غَدًا	وبذاكَ خبَّرنا الغُرابُ الأسودُ
سقط النصيف ولم ترد إسقاطه	فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأن بنانه	عنم يكاد من اللطافة يعقدُ

فلما قدم المدينة على الأوس والخزرج، قالوا له: إنك تكفئ الشعر. قال: وكيف ذلك؟ فجعلوا يخبرونه ولا يفهم ما يريدون. فقالوا له: تغن بشعرك، فتغنى به ومدد، ففهم، فقال: لست أعود(2).

---

(1) المقدمة ص ٤٢٥.

(2) الموشح للمرزبانى ص ٤٦.



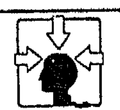
وفى رواية «دعوا قينة أن تغنى الأبيات فى حضرته، ففطن إلى خطئه، فلم يعد إليه»(١). وسواء تغنى النابغة بشعره أم غنته قينة فالمهم أن مد الصوت فى الغناء بحركات الكسر والضم فى الروى هو الذى نبهه كما نبه أهل الحجاز إلى هذا العيب.وربما كان طبيعيا أن يرتبط النص الشعرى بالغناء فى مراحل باكرة من تاريخه لما بينهما من نسب وثيق ؛فهما يصدران عن العاطفة، ويعبران عنها، كما يلتقيان فى البواعث، ويتشابهان فى الطبيعة الفنية «ففى الغناء موسيقا النغمات والألحان، وفى الشعر موسيقا الألفاظ والأوزان»(٢).

وهذا يؤكد القناعة بكونه فنا مسموعا. ولعل علاقته بالغناء قد توطدت بصورة أوضح فى العصور التالية، حيث قامت مدرسة الغناء العربى معتمدة على فن القصيد، حتى اكتمل نضجها على يد إسحق الموصلى وابنه ومن جاء بعدهما. فكانت الأصوات المختارة للغناء موضوعا لتصنيف كتاب «الأغانى» وهو موسوعة إخبارية شعرية مازالت تمثل مرجعية حافظة رافدة لشعرنا العربى، كما كان لذلك تأثير على طلاب الشعر وعشاقه فى عملية استقبال النص بذوق ميال إلى الأوزان الخفيفة، والمجزوءة، كالمتقارب، والرمل، والهزج، حتى كثر التعديل فى الرجز؛ لأنه من الأوزان التى تخف على الألسنة فكان ذا طابع شعبى مألوف(٣). وباختصار كان التطور الذى حدث فى موسيقا الشعر هو ثمرة التفاعل المباشر بين النص ومستمعيه.

هذا، وليس من الضرورى أن يكون الفن الأدبى المسموع - على اختلاف أجناسه - ذا طابع واحد فى علاقته بالمتلقى - ناقدا أو جمهورا - فالمقرر أن النص الشعرى يختلف فى ذلك عن النص الخطابى، أما النص الشعرى فقد سبق الحديث عنه، وسنقتصر فى الصفحات التالية على الحديث عن النص الخطابى.

---

(١) الاغانى ج ٩ ص ١٥٧ طبعة بيروت.
(٢) الأصول الفنية للشعر الجاهلى - د. سعد شلبى - ص ٤٢٥.
(٣) المصدر السابق ص ١١٥.



النص الخطابى :

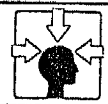
ربما يختلف النص الخطابى عن النص الشعرى فى وجوه متعددة لا تدخل فى اهتمامنا، ولا يعنينا منها فى هذا الموضع إلا ما يتصل بطبيعة العلاقة بين النص وصاحبه من ناحية، وبينهما وبين المتلقى من ناحية أخرى. ولعل أبرز ما يميز النص الخطابى هو ضرورة ارتباطه بجمهور يتوجه إليه. وربما كانت صورة الجمهور المتلقى أسبق إلى ذهن الخطيب من موضوع النص؛ لأن هذه الصورة - على اختلاف أشكالها وتعدد واقعها - تعد من مصادر الإلهام والإيحاء بالموضوع.

ومهمة الخطيب فى أن يبعث فى النص حياة وحركة، وأن يمنحه أسباب القدرة على الإقناع والإمتاع، فيستهوى المستمعين، ويجعلهم أكثر تفاعلا مع الهدف المنشود. وليس كذلك النص الشعرى فقد يتجاوز به صاحبه واقع الجمهور، وحدود الزمان والمكان فى نزعات هاربة، وقد يصدر فيه عن ذاتية خاصة، أو خاطرة عابرة، وقد يأتى استجابة لرؤية مستقبلية لا علاقة لها بالحاضر، وربما تراجع بالنص إلى كهوف الماضى السحيق ليقف عند رؤية خلفية أسطورية تجاوزتها البشرية فى مدها الحضارى. ففى كل هذه الأحوال وغيرها لا يرتبط النص الشعرى - لدى صاحبه - بجمهور أو متلق معين يتوجه إليه، وقد لا يقصد إلى جمهور أصلا إلا فيما نعرفه عند شعراء المواسم والتكسب.

ومن ثم لم يحاول الفكر النقدى على اختلاف ألسنته وتعدد مراحله فى الشرق والغرب أن يوظف النص الشعرى فى علاقته بجمهوره توظيفا حتميا، وإن وضعت المقاييس والمفاهيم المذهبية لتوجيه حركة المتلقى مع النص. فالفرق واضح بين نص توظف علاقته بالمتلقى توظيفا فكريا أو سياسيا أو اجتماعيا - كما هى الحال فى النص الماركسى - وبين متلق تخضع علاقته بالنص لمفاهيم نقدية معينة.

أما النص الخطابى فهو نص موظف فى علاقته بجمهوره؛ ولهذا تكثر فيه الضوابط والحتميات التى يفرضها هذا التوظيف.

ويمكن أن نجمل الضوابط التى تحكم طريقة التلقى للنص الخطابى فى المعايير التالية :



١ - المعيار النفسى :

ربما يكون هذا المعيار من أهم المعايير المؤثرة فى عملية التلقى. ومن ثم كان من ضرورات فن الخطابة عند العرب وغيرهم؛ لأن وظيفة النص الخطابى فى أن يأخذ بنفوس المخاطبين إلى القضية التى يطرحها الخطيب. وقيادة النفوس إلى تلك الغاية تستدعى المعرفة بأحوالها وأنواعها.

ولعل الفيلسوف اليونانى -أفلاطون- كان أسبق من غيره فى الإبانة عن هذا المعنى، إذ يقول فى محاوراته : «فعلى المرء - لكى يكون قادرا على الخطابة - أن يعرف ما للنفوس من أنواع. وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفات، وهو ما يختلف به الناس فى أخلاقهم... ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة... فعلىَّ إذن، كى أولد فى النفوس نوعا من الإقناع، أن أطابق بين كلامى وطبيعتهم، وإذا توافرت للمرء هذه المبادئ عرف متى يجب أن يتكلم، ومتى يجب عليه أن يمتنع عن الكلام، ومتى يليق أن يكون موجزا أو مطيلا أو مبالغا، أما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلاوسيلة له إلى التعرف على ذلك»[١].

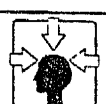
فالظاهر أن أفلاطون يركز على جانب واحد من جوانب المعيار النفسى، وهو ما يتعلق بمهمة المتكلم فى معرفة مقامات المستمعين وأحوالهم النفسية حتى يختار لكل حالة ما يناسبها من أنواع الخطابة. وهذا يؤدى بدوره إلى المطابقة بين كلامه وطبيعتهم، وحسن اختيار الوقت المناسب للكلام من ناحية. ومن ناحية أخرى يكون له تأثير واضح فى أسلوب الخطبة من حيث الإيجار والتطويل أو المبالغة والاعتدال.

أما تلميذه أرسطو فلم يقف بالمعيار النفسى عند أحوال المستمعين فحسب بل ربط بين الموضوع وصاحبه والجمهور، فجعل لكل جمهور حالته الخاصة على حسب الموضوع، وعلى حسب حالة المتكلم[٢] ومن ثم كان للمعيار النفسى عنده جانبان : أولهما يتعلق بخلق الخطيب وشخصيته، وثانيهما يخص عواطف السامعين وانفعالاتهم.

---

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٣٦ - د. هلال -.

(٢) المصدر السابق ص ٩٧ .



١ - أما الخطيب فقد يحوز ثقة السامعين إذا توافرت له ثلاث صفات : الفطنة، والفضيلة، والتلطف للسامعين.

ثم يوضح أرسطو ضرورة التكامل بين الصفات الثلاث فى علاقة الخطيب بالمستمعين، فيذكر أن الخطيب إذا أعوزته الفطنة تعرضت أفكاره للخطأ. وقد يكون فطنا مستقيم الفكر، ولكن يدفعه الخبث إلى ستر أفكاره الصحيحة. وربما كان فطنا شريفا ولكن لا يحب السامعين، فلا ينصح باتباع خير الطرق التى هم على علم بها. والغباء رذيلة عقلية تعمى المرء عن الصواب، وتبعده عن أسباب السعادة. والفطنة أساس الصواب فى المشورة. والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل إليها، وخير الفضائل أعمها نفعا وأبعدها عن المنفعة الخاصة. أما التلطف للسامعين أو الشعور بالصداقة نحوهم فهو من العواطف التى توحد الغايات بين الخطيب وجمهوره، وتربطه وإياهم برباط وثيق(١).

٢ - أما السامعون فى علاقتهم بالموضوع والمتكلم فقد تحدث عنهم - أرسطو - من ناحيتين : من ناحية مايمكن أن يثار فيهم من عواطف كالغضب والخوف والرحمة، ومن ناحية حالاتهم الأخرى من تفاوت فى الأعمار أو تفاوت فى المنازل الاجتماعية وحظوظ الحياة.

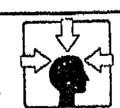
ثم نبَّه إلى ثلاث مسائل، إذا استوفاها المتكلم عرف طريقه إلى عواطف السامعين، وكيف يثيرها فى نفوسهم! فمن هذه المسائل أن يعرف الاستعدادات النفسية التى تحمل المرء على الغضب أو الخوف أو الرحمة أو غيرها من العواطف، ومنها أن يعد الذين يشعر عادة بتلك العواطف نحوهم، وثالثهما أن نعد الأشياء التى تثير عادة فينا هذا الشعور.

هذه المبادئ الثلاثة مجتمعة يجب أن نحيط بها - فى نظره - وإلا استحال علينا أن نثير الغضب أو غيره من المشاعر فى نفوس السامعين(٢). ويستوقفنا فى فلسفة أرسطو حول الأسس النفسية التى تحكم علاقة الجمهور بالمتكلم فى النص الخطابى عدة أمور أهمها :

---

(١) النقد الأدبى الحديث ص ١٠٠، ١٠١.

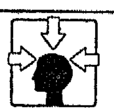
(٢) المصدر السابق ص ١٠١، ١٠٢.



١ - أنه ربط بإحكام بين حالة المتكلم فى علاقته بالموضوع وبين حالة الجمهور. وكان فى هذا الربط ميالا إلى المعنى الخلقى عند الخطيب؛ إذ جعل ثقة الجمهور فيما يقوله رهنا بصفات ثلاث، هى : الفطنة والفضيلة، والتلطف للسامعين.

والجمع بين الثلاث الصفات - على هذا النحو - يحول - قطعا - بين المتكلم ومحاولات الخداع أو تزييف الحقائق للمستمعين. فقد يكون المتكلم أو الخطيب بليغا فطنا، يملك الخبرة وفصل الخطاب فى دروب القول، ثم يستثمر ملكاته البيانية فى الانتصار للباطل، ما لم يكن حريصا على الفضائل، فإذا اجتمع إلى هذا الحرص تعاطفه مع المستمعين كان أكثر إخلاصا لهم فى النصح والتوجيه.

ومعروف أن أرسطو فى ميله إلى هذا الجانب الخلقى للمتكلم إنما كان يناهض ماشاع فى عصره من جدل سوفسطائى، ينزع بأصحابه إلى التمويه والتضليل، ومحاولة إقناع المخاطبين بالباطل .ولكن هذا الدافع العصرى المؤقت لايمنع أن تكون الفضيلة من أهم الصفات التى توحى بالثقة فى الخطيب، وتستميل إليه الجمهور فى كل العصور. وتلك مسألة قد تغيب عنا أحيانا- لقدرتنا على حسن البيان، وزخرفة القول، ونتصور أننا بهذا وحده نملك أسباب التواصل مع المخاطبين، وأن إعجابهم بفصاحة ما يلقى إليهم هو دليل الثقة فى المتكلم، بصرف النظر عن تحرى الصدق فيما يقول، وخاصة إذا كان المتلقى خالى الذهن عن طبيعة الموضوع. وفى هذه الحالة قد يصل المتكلم فى علاقته بالمستمعين إلى مرحلة أولية، لايجاوزها إلى غيرها، وهى مرحلة التأثر السمعى، أو الأثر المباشر. ولعلنا نفهم من أخبار ذوى القامات العالية، الذين رسموا لنا خط البيان العربى، أنهم كانوا يميزون بين «التأثر السمعى» و «الاستجابة» أو بين «الأثر المباشر» و «الأثر الناتج». فالأثر الأول لا يجاوز - عند المخاطبين - مرحلة الآذان. وربما أحدث نوعا من الإعجاب الموقوت بلحظات الخطاب. وأما الاستجابة أو الأثر الناتج فهما دليل الوصول إلى الغاية المنشودة، حيث يستقر الحديث فى نفوس السامعين، وقلوبهم. وإنا لنجد فى كتب الأخبار والأدب طائفة كبيرة من الأحكام والشواهد التى تقرر هذا الجانب النفسى والخلقى فى علاقة المتكلم بسامعيه. ولعل الجاحظ كان أكثر أقرانه ومعاصريه عناية بهذا المعنى، فى معرض اهتمامه بقضية البيان. فقد روى

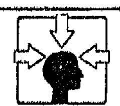


على ألسنة خطباء العرب وفصحائهم خلاصة مايمكن أن يقال فى هذا الباب، فمن ذلك مارواه منسوبا إلى أحد التابعين[1]، إذ يقول فى عبارة مشهورة : «الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان»[2]. وما زالت هذه العبارة فى ذيوعها وانتشارها تجسد معنى الصدق النفسى لدى المتكلم، كما تجسد تلقائية الأثر الناتج لدى السامعين. ويمضى الجاحظ فى تأكيد قناعته بمسألة التراسل النفسى بين المتكلم والسامع، فيذكر أن الحسن - رحمه الله - سمع رجلا يعظ، فلم تقع موعظته بموضع من قلبه، ولم يرق عندها، فقال له : «ياهذا، إن بقلبك لشرا أو بقلبى»[3].

لكن يبدو أن هذا النوع من التراسل الذى يعتمد على استحضار القلب لدى الطرفين يصعب تعميمه فى كل نص خطابى، فهو خاص بالخطابة الوعظية؛ لاعتمادها على قضايا لا محل لها إلا فى القلب. وهذا الضرب لم يعرف فى تاريخ فن الخطابة عند العرب أو غيرهم إلا فى إطار الدعوة الإسلامية؛ لأن العلاقة بين المتكلم وجمهوره فى هذا الإطار العقدى لم تكن محكومة بعوامل التأثير الخارجى، كالتمرس بفنون القول، أو قوة البيان، بل كانت محكومة لدى الطرفين بالولاء المطلق لقضايا الدعوة وباليقين الثابت بمصداقية الموضوع، وكلا الأمرين كفيل بإثارة المشاعر وتحريك العواطف، وخلق نوع من التراسل الوجدانى والفنى، يتجاوز كل تصورات الفن الخطابى، وضروب التراسل عند فلاسفة اليونان. لكن لما بدأ سلطان العقيدة يخف وزنه فى النفوس أصبحت العلاقة بين الخطيب والجمهور خاضعة فى جملة أحوالها لمؤثرات أخرى. منها ما يستعين به المتكلم فى الوصول إلى المستمعين، كتلك التى أشار إليها - أرسطو - فى مواصفات الخطيب، ومنها ما يتعلق بالموقف النفسى لدى الجمهور.

وهو ما نراه مستفيضا فى رصيد الفكر العربى، ولدى المعروفين فى تاريخنا من أعلام الفن الخطابى. وربما يكفينا مؤونة الحشد والإطالة فى الاستشهاد ما رواه الجاحظ على لسان خطيب العربية (سهل بن هارون)، إذ يقول : «إذا كان الخليفة

(١) انظر : ترجمته فى هامش (٥) ص ٨٣ ج ١ البيان والتبيين.
(٢) البيان والتبيين ١ / ٨٣، ٨٤.
(٣) المصدر السابق ص ٨٤ .



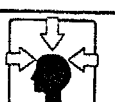
بليغا والسيد خطيبا فإنك تجد جمهور الناس وأكثر الخاصة فيهما على أمرين : إما رجلا يعطى كلامهما من التعظيم والتفضيل والإكبار والتبجيل ، على قدر حالهما فى نفسه، وموقعهما من قلبه. وإما رجلا تعرض له التهمة لنفسه فيهما، والخوف من أن يكون تعظيمه لهما يوهمه من صواب قولهما، وبلاغة كلامهما، ما ليس عندهما حتى يفرط فى الإشفاق، ويسرف فى التهمة. فالأول يزيد فى حقه للذى له فى نفسه، والآخر ينقصه من حقه لتهمته لنفسه، ولإشفاقه من أن يكون مخدوعا فى أمره. فإذا كان الحب يعمى عن المساوئ فالبغض أيضا يعمى عن المحاسن[1]» .

فالغالب على جمهور الناس، وسوادهم الأكبر أنهم يتأثرون فى عملية التلقى بمواقفهم النفسية من الخطباء. وهذا أمر يشهد به واقع الناس وأحوالهم فى كل العصور. ومن الصعب أن ينفصل المتلقى عن مشاعره تجاه المتكلم وهو يستقبل كلامه ، وعندئذ يكون فى حكمه إما محمولا على موقفه لنفسه ومشاعره من المتكلم أو الخطيب، وإما مرتابا فى موقفه مسرفا فى التهمة النفسية من أن يكون مخدوعا برؤيته النفسية. وهو فى الحالتين يصعب عليه أن يتوخى القصد والاعتدال فى الحكم، كما يفهم من عبارة سهل بن هارون. فالحب والبغض كلاهما يعمى عن رؤية الشىء فى موضعه الصحيح. هذا بالنسبة للجمهور. لكن تبقى حالة ثالثة من حالات التلقى، يكون المتلقى فيها من صفوة العلماء والنقاد. وهؤلاء -غالبا- تخضع حياتهم لمنهجية علمية، حتى فى علاقاتهم الخاصة والعامة، فلا يستهويهم ما يستهوى السواد الأعظم، وإليهم يشير - سهل بن هارون - بقوله : «وليس يعرف حقائق مقادير المعانى، ومحصول حدود لطائف الأمور، إلا عالم حكيم، ومعتدل الأخلاط عليم، وإلا القوى المِنَّة، الوثيق العقدة، والذى لا يميل مع ما يستميل الجمهور الأعظم، والسواد الأكبر»[2].

بيد أن هذه الحالة ربما لا تشكل ظاهرة عامة فى طرائق التلقى، حتى فى العصور القديمة، فالغالب على الجمهور وأكثر الخاصة - كما يقول سهل - هو

(١) البيان والتبيين ١ / ٩٠

(٢) المصدر السابق .



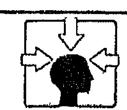
ر بمواقفهم النفسية من الخطيب. وتلك مسألة وقف عندها - أرسطو - فى معرض حديثه عن الحجج الفنية التى يعول عليها الخطيب فى إثارة انفعالات السامعين، فجعل من هذه الحجج ما يتعلق بخلق الخطيب وشخصيته، كما جعل منها ما يتعلق بأحوال السامعين فى تأثرهم بما يقال على حسب ما هم عليه من سرور أو ألم، ومن صداقة أو بغض[1].

فنحن إذًا أمام مسألة عامة، وربما كانت من المسلمات التى لا يعول عليها فى مجال المقارنة بين فكر الشعوب، ولكن تبقى الخصوصية واضحة بين أمة وأخرى فى اختلاف المنازع التى يصدر عنها فلاسفة الفكر ورجال الأدب.

فأرسطو كان يصدر - فيما قاله عن علاقة الخطيب بالسامعين - عن موقف مناهض للمغالطات السوفسطائية في الحوار والجدل، وكان تركيزه على المعيار النفسى والخلقى فى تفسير العلاقة بين المتكلم والسامع استجابة طبيعية لهذا الموقف المناهض. أما خطباء العرب ورجال الفكر فيهم فهم يتحدثون عن هذه العلاقة، وعن المعايير النفسية والخلقية التى تحكمها من خلال إدراك شامل لطبيعة الإنسان فى مثل هذه الأحوال من ناحية، ومن خلال معايشة حقيقية للطبيعة العربية من ناحية أخرى. ومن ثم يغلب على حديثهم فى هذا الباب المزج بين التجارب الإنسانية العامة، والتجارب العربية الخاصة. وهو ما يبدو واضحا فى مقال سهل ابن هارون، إذ يقرر أن الحب يعمى عن المساوئ كما أن البغض يعمى عن المحاسن. وتلك من التجارب الإنسانية، لا تختص بها بيئة دون غيرها. أما صورة المتلقى الذى يسرف فى التهمة لنفسه، خوفا من أن يكون مخدوعا بمنزلة المتكلم عنده. فهى صورة تحتاج إلى مكونات نفسية خاصة ربما تهيأت أسبابها فى الحياة العربية أكثر من غيرها.

هذه الخصوصية التى يعرف بها رواد البيان العربى، مثل الجاحظ وسهل بن هارون وغيرهما قد تكون أمرا طبيعيا بالنسبة لتنوع ثقافتهم، وتعدد مصادر الفكر. فالمسلم به أن عصر هؤلاء كان ملتقى ثقافات متعددة، أفادوا منها، وطوعوها لثقافتهم العربية، فكانت ثمرة التلاقى فى هذا العطاء الفكرى الشامل. ولعل أبرز

(١) النقد الأدبى الحديث ص ١٠.



الجوانب التى جسدت الفكر العربى فى فن البيان الخطابى هو ما يتعلق بالمعايير النفسية التى تحكم العلاقة بين الخطيب وجمهوره، فقد انتهى إلينا من تجارب هؤلاء الرواد حديث مستفيض ومتنوع عن أحوال السامعين ومراتبهم النفسية وعن ضرورة الملائمة بين غاية الكلام ونشاط المتلقى. فشرف الموضوع، وصواب الفكرة كلاهما لا يغنى المتكلم أو الخطيب عن مراعاة أحوال المخاطبين ومدى نشاطهم لما يلقى إليهم؛ ولهذا لم يقبلوا من خطبائهم مازاد عن قدر الاحتمال، ودعا إلى الاستثقال والملال وكانت لهم فى ذلك ضوابط، استقوها من كثرة تجاربهم، وتنوع معارفهم منها قولهم : «للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والملال، فذلك الفاضل هو الهذر، وهو الخطل، وهو الإسهاب الذى سمعت الحكماء يعيبونه»[١].

ففى التعبير إشارة إلى مفهوم الإسهاب عند حكماء اليونان، وفيه إلى ذلك خلاصة التجربة العربية فى فن التخاطب الذى اكتمل نضجه، واستوى على سوقه فى إطار الحركة الدائبة، التى نشط لها خطباء الدعوة الإسلامية، فكان هؤلاء الدعاة يقدرون الموازين النفسية للمخاطبين، ويحرصون على مراعاة طاقاتهم فى احتمال ما يلقى إليهم. وكان عبد الله بن مسعود يقول: «حدث الناس ما حدجوك بأبصارهم وأذنوا لك بأسماعهم، وإذا رأيت منهم فترة فأمسك»[٢].

وفى ذلك يقول أحد التابعين : «. . لاتقبل بحديثك على من لايقبل عليه بوجهه. . »[٣]. وقال بعض الحكماء :[٤] «من لم ينشط لحديثك فارفع عنه مؤونة الاستماع منك»[٥].

فالعلاقة بين المتكلم والسامع بهذا الفهم قد تكون أمرا مشتركا بين الفكر اليونانى أو الأرسطى بالذات والفكر العربى. وليس إلى إنكار التأثر بفن الخطابة عند أرسطو من سبيل، أو داع يدعو إليه. فالعقول التى تعجز عن احتواء ما حولها

---

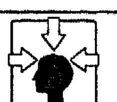
(١) البيان والتبيين ١ / ٩٩

(٢) المصدر السابق ١ / ١٠٤ .

(٣) المصدر السابق .

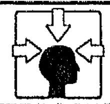
(٤) ترد كلمة «حكيم» أو «حكماء» عند الجاحظ مرادا بها غالبا فلاسفة اليونان أو أرسطو.

(٥) البيان والتبيين ١ / ١٠٥.



من ثقافات عقول جامدة، لا تنتج فكرا حيا. ولعل الفرق واضح وضوح الشمس بين مفكر يستوعب خلاصة التجارب الإنسانية بعقلية تملك من الخبرة والتجارب مايعينها على هضم كل وافد، وبين من يتلقى ثقافات الشعوب مبهورا بها متمردا على ثقافته. فالأول يشبه النحلة التى تمتص الرحيق، لتخرجه للناس عسلا مصفى، والثانى لا يجاوز حد الببغاء، الذى يردد كل ما يسمع؛ لأن عقله فى أذنيه. ولا يكاد يتصور عاقل أن رواد الفكر العربى الذين صنعهم البيان المعجز كانوا ببغاوات أو تابعين لغيرهم، وخاصة فى فن الخطابة.

٢ - الأمر الثانى الذى يستوقفنا فى العلاقات النفسية بين المتكلم والسامع -عند أرسطو- أنه يضفى على العلاقة بين الطرفين طابع المرافعات القضائية بالشكل المألوف له فى دور المحاكم اليونانية حينذاك. فيبدو الخطيب - عنده - فى صورة المدافع أو المحامى الذى يسعى بكل طاقاته إلى غرو نفسية القاضى، لإثارة انفعالاته، وتحريك عواطفه؛ ولهذا يركز أرسطو فى حديثه عن أهمية الخطيب، ومدى مهارته على هذا الجانب، وربما أطال فى ذكر التفاصيل الدقيقة والجزئيات المتعددة، التى يستعين بها المتكلم أو الخطيب على إنجاز مهمته حتى ليخيل إلينا ونحن نتابع هذه التفاصيل أن ذهنية المتلقى تكاد تكون ملغاة أمام وسائل الخطيب ومقدرته فى السيطرة على المشاعر. وهنا يُقفنا أرسطو على صورة واحدة من صور التلقى للنص الخطابى، وهى صورة المستمع الذى تخضع قناعته الفعلية والفكرية والخلقية لعواطفه المثارة. ففى فلسفة أرسطو يبدو الجانب الخلقى لدى الخطيب عنصرا هاما - كما عرفنا - بصرف النظر عن خلق المتلقى ومدى أهميته فى عملية الاستقبال، فهو لم يركز على هذا الجانب؛ لأن الصورة التى كان يصدر عنها، وينزع إليها فى حديثه عن الطرف الثانى من طرفى التلقى هى صورة القضاة فى المحاكم الإغريقية. أما صورة المتلقى الذى يجعل مشاعره وعواطفه خاضعة لقيمه الخلقية، أو المتلقى الذى يغالب مشاعره الخاصة تجاه المتكلم حتى لا تحدعه فى إطار الحكم، أو المتلقى الذى يجعل ثقته فيما يقول الخطيب مبنية على معلومات سابقة، فتلك صور كادت تختفى فى فلسفة التلقى للنص الخطابى عند - أرسطو - بينما ظهرت واضحة عند رواد الفكر العربى. وهذا أمر طبيعى، فرضه التمايز بين واقع أمة صنعها البيان المعجز فكرا ولسانا، فكان غرامها الأول، وواقع أمة تعاملت مع فنون البيان بفكر فلسفى، يغلب عليه أن يكون فكرا مجردا.



وإنا لنسمع فى باب المقارنة بين فن الخطابة عند اليونان وفن الخطابة عند العرب أقوالا كثيرة، منها المعتدل المنصف، وفيها ما يجاوز القصد والاعتدال؛ إذ يجعل الخطابة العربية مدينة بكل معطياتها لما قاله أرسطو فى هذا الفن. وربما كثر التلميح بهذه التبعية المطلقة عند شراح أرسطو، ومن تتلمذ عليهم فى هذا المجال.

وقديما هتف الشعوبيون بأمجاد العجم، ووازنوا بين تراثهم وتراث البيئة العربية فى فن القول موازنة طمس وإبادة، فكان مما قالوا : «. . . ومن أحب أن يبلغ فى صناعة البلاغة ويعرف الغريب، ويتبحر فى اللغة فليقرأ كتاب (كاروند) ومن احتاج إلى العقل والأدب والعلم بالمراتب والعبر والمثلات والألفاظ الكريمة والمعانى الشريفة فلينظر إلى سير الملوك. فهذه الفرس ورسائلها وخطبها وألفاظها ومعانيها، وهذه يونان ورسائلها وخطبها وعللها وحكمها. . . فمن قرأ هذه الكتب عرف غور تلك العقول وغرائب تلك الحكم، وعرف أين البيان والبلاغة، وأين تكاملت تلك الصناعة»(١).

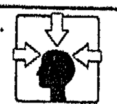
نقرأ هذا وغيره، فنتساءل : ماذا بقى لأمة البيان من فنها الأوحد وقد ملك الفرس واليونان كل فنون القول ومراتب البلاغة؟

وما زلنا نقرأ هذا المعنى عند عشاق الحضارة اليونانية من كتاب العصر الحديث. وتلك مسألة لم تغب عن بال المفكرين من أبناء الأمة، الذين نبهوا إليها وكشفوا عن بواعثها لدى القدماء والمحدثين. وربما كان الجاحظ فى طليعة من دحضوا هذه المفتريات. لكن تبقى مسألة تستدعى التنبيه والإشارة إليها، وهى ما يتعلق بالأصول والقواعد التى وضعها أرسطو لفن الخطابة. وقد عرفنا أنها فى جملتها كانت مستوحاة من طبيعة المرافعات القضائية. وهذا النوع من الخطابة ربما كان له تأثير فى الفترات التى التحمت فيها الثقافتان العربية واليونانية. ومنذ بداية عصر النهضة الأدبية الحديثة دخلت الخطابة العربية مرحلة جديدة، فى موضوعاتها وأساليبها وأنواعها، فكانت الخطب السياسية، والخطب القضائية، والخطب الدينية، وخطب المحافل. وأصبحت القواعد والأصول اليونانية لا تفيد كثيرا، حتى فى الخطابة القضائية، لعدة أسباب أهمها(٢) :

---

(١) البيان والتبيين ٣ ص ٥ - ٦ ط بيروت .

(٢) التوجيه الأدبى ص ٣٣ - تأليف لجنة من كبار الأدباء - ١٩٤١.

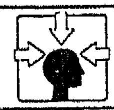


الأول – أن القضاة فى المحاكم اليونانية كانوا أكثر عددا مما عليه نظام المحاكم العربية. وكان المحامون يسلكون سبيل التأثير فى عواطف القضاة أكثر مما يسلكون سبيل البحوث القانونية. أما فى المحاكم العربية فعدد القضاة قليل، فالمحامى يحتاج إلى مخاطبة عقل القاضى أكثر مما يحتاج إلى إثارة عواطفه.

الثانى – أن القوانين فى عهد اليونان لم تكن من التعقيد والتركيب والتنوع كما هى عليه الآن، وهذا جعل المهارة فى الخطابة القضائية أعسر مما كانت عليه من قبل.

الثالث – أن القضاة عند اليونان كانوا مفسرين للقانون، ومشرعين أيضا؛ فكان المحامى لا يحصر نفسه فى الكلام فى التطبيق، بل يخرج من ذلك إلى طلب العدالة العامة وإلى التأثير فى القضاة من طريق العواطف من غير تقيد بالقانون الموضوع؛ وأما فى العصر الحديث فليس من اختصاص القاضى التشريع، بل التطبيق على القانون الموضوع، وهذا يحصر الخطيب أو المتكلم فى دائرة أضيق مما كان عليه الحال عند اليونان.

كل هذا جعل الخطابة القضائية العربية غير ما كانت عليه من قبل، فأصبح الخطيب أو المتكلم مطالبا بمخاطبة عقل القاضى أكثر من مخاطبة مشاعره، وبالسير على مقتضى المنطق أكثر من الاعتماد على التهويش البلاغى».

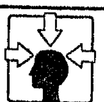


٢ - المعيار العقلى :

من طبيعة النثـر الفنى عامة أنه يعتمد على لغة العقل والتـفكير خلافا للفن الشعرى الذى يعتـمد على لغة الموسيقا والخيال، ومن ثم يسـتطيع الشعر أن يعيش مع الأميـة، أو يرقى فى مراحل البـداوة، ولا يستطيع النثر الفنـى أن يعايش تلك المراحل. فقـد كان العـرب إلى ظهور الإسلام أمـيين فى كثـرتهم. وكان الشـعر عندهم - أو عند غيرهم من الشـعوب - أسبق ظهورا من النثر؛ لأن الخـيال يسبق التفكير فى حياة الأفراد والجماعات، فالطفل يتخيل قبل أن يفكر، ونحن نجد عند الجماعات السـاذجة التى لم تتحضر بعد كلاما له وزن وقافية دون أن نجد عندها نثرا فنيا صـحيحـا، خليقا بالجـمع والتقيـيد. . . ومن هنا بدأت الآداب القـديمة كلها بالشعر، ولم يظهر فيها النثر الفنى إلا بعد أن أخذت الجماعات بحظ قليل أو كثير من الحضـارة والرقى العقلى[1]. ولهـذا السبب نفسـه نهض فن الخطابة فى إطار الدعوة الإسلامية، وربما بلغ الذروة فى فترات الصراع الحزبى، أو الصراع الفكرى والسيـاسى؛ لأن المتكلم أو الخطيب - إذ ذاك - كان يحـرص على إقناع المخاطبين بالرأى الذى يدعـو إليه، كمـا كان يحـرص على استـمالتهم، بإثـارة العواطف، وتهيئة النفوس للأخذ برأيه، والعمل بمقتضى دعوته. فلابد للخطيب من العنصرين معا :

الإقناع والاستـمالة. ومن ثم يكون المعيار العـقلى قسيم المعيـار النفسى فى توجيه العـلاقة بين الخطيب وجمهـوره. وهذا يفسر لنا سبب الحـرص على عنصر الإفهام فى طريقـة التعامل مع النص الخطابى. وهو من العناصـر الهامة التى تدل على بلاغة الخطيب أو المتكلم عند كل الشعوب. فـفى ما يرويه الجاحظ قولهم فى اجتـماع آلة البـلاغة : «. . . ومدار الأمـر على إفهام كل قـوم بمقدار طاقـتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم»[2] فمهمـة الخطيب هى إفهام المخاطبين. وهذه تتطلب أن يراعى منازلهم ومراتبـهم فى الفهم، وأن يخاطبهم على قـدر عقولهم. وكان علماء البيان العربى يرون البلاغة فى تخير اللفظ لحسن الإفهام[3]. ولا يكون

(١) المحمل فى تاريخ الأدب العربى ص ١٢ تأليف لجنة من كبار الأدباء والنقاد ١٩٣٢.
(٢) البيان والتبيين ١ / ٩٣ تحقيق عبد السلام هارون.
(٣) المصدر السابق ص ١ / ١١٤ .

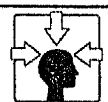


الكلام بليغا حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى السمع أسبق من معناه إلى القلب(١).

بل كانوا يرون فصل الخطاب فى أن يكون الخطيب قادرا على تقرير حجة الله فى عقول المكلفين، وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزيين المعانى فى قلوب المريدين، بالألفاظ المستحسنة فى الآذان، المقبولة عند الأذهان(٢). فمسألة الفهم والإفهام فى الخطابة كانت من القضايا التى شغلت رواد الفكر العربى لحرصهم على التواصل الذهنى بين الخطيب وجمهوره. فإذا انقطع التواصل بينهما؛ لعجز المتكلم أو لسوء فهم السامع فقد فقد الكلام غايته وحظه من البلاغة. وفى ذلك يقولون : «يكفى من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع»(٣).

وأغلب الظن أن البنيويين اعتمدوا كثيرا على المعيار العقلى فى بناء نظريتهم وخاصة فيما يتعلق بطريقة التلقى بين المتكلم والسامع؛ حتى لنجد فى مخطط التواصل الذى ابتكره «جاكبسون»(٤) تركيزا كبيرا على مهمة «الإفهام» التى يضطلع بها المتكلم أو «الباث» كما يسمونه، ومهمة «الفهم» التى يقوم بها المتلقى.(٥) لكن يبدو أن طريقة التواصل بهذا المعيار لم تستوف دقائقها وتفاصيلها لدى شعب من الشعوب، على النحو الذى تهيأ لها فى الفكر العربى لدى رواده وعلمائه. فلم يتركوا معنى، يتصل بمهمة المتكلم فى إفهام السامع إلا نبهوا إليه، ولم يغفلوا عن شىء يتصل بمهمة المتلقى فى فهم ما يلقى إليه إلا وقد وقفوا عنده، وأشاروا إليه. فتحدثوا عن الإفهام الذى يغنى عن الإعادة كما تحدثوا عن البيان الذى يغنى المتكلم عن الحركة والإشارة، وأشادوا بالخطيب الذى يضع الهناء مواضع النُّقب، والبليغ الذى طبق المفصل وأغنى عن المفسر(٦). وإنا لنجد فى هذه التفاصيل

(١) البيان والتبيين ١ / ١١٥.
(٢) المصدر السابق ١ / ١١٤.
(٣) المصدر السابق ص ١ / ٨٧ .
(٤) من أشهر الرواد الذين أسسوا المفهوم البنيوى، وطبقوه فى مجال الأدب.
(٥) مصطلح الأدب الانتقادى المعاصر ص ٢٧٧، ٢٧٨ - ريمون طحان
(٦) البيان والتبيين ١ / ١٠٦، ١٠٧.



الدقيقة قسمات الحياة العربية وروحها ممزوجة - أحيانا - بما تأثروا به من فكر يونان، وخاصة فيما يتعلق بمهارة الخطيب فى إقناع السامعين. وهذا ما يبدو واضحا فى حديث العتّابى(١). وقد سُئل مرة . ما البلاغة؟ قال : كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حُبْسة ولا استعانة فهو بليغ، فإن أردت اللسان الذى يروق الألسنة، ويفوق كل خطيب، فإظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل فى صورة الحق»(٢).

فالسمة الأخيرة هى من سمات السوفسطائية التى نبه إليها أرسطو، وربما حذر من الاعتماد عليها فى عملية الإقناع(٣). ولأن تصوير الباطل فى صورة الحق وإن دل - فعلا - على مهارة الخطيب فهو من السمات البعيدة عن وسائل الخطابة العربية فى ظل المفهوم الإسلامى.

فالخطيب - فى هذا الإطار - تبدو مهارته فى الإقناع بالحق، وإظهار ما غمض منه، معتمدا على وسائله فى الإفهام، ومقدرته الفنية فى الوصول إلى عقل السامع وقلبه؛ ولهذا يعول بعض الخطباء على ترداد القول وتكريره، حتى يطمئن إلى فهم المخاطبين. وربما كره بعضهم هذا المسلك فى الخطاب خشية الملل. فقد جعل أحدهم يوما يتكلم، وجارية له حيث تسمع كلامه، فلما انصرف إليها، قال لها : كيف سمعت كلامى؟ قالت : ما أحسنه، لولا أنك تكثر ترداده. قال : أردده حتى يفهمه من لم يفهمه. قالت : إلى أن يفهمه من لا يفهمه قد ملَّه من فهمه»(٤).

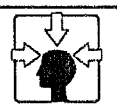
---

(١) من خطباء العصر العباسى، وكان من الشعراء المعروفين فى بلاط الرشيد (انظر ترجمته فى الأغانى ج ١٣ ص ١١٣).

(٢) البيان والتبيين ١ / ١١٣.

(٣) النقد الأدبى الحديث ص ٩٤، ٩٥.

(٤) البيان والتبيين ١ / ١٠٤.



٣ - المعيار الاجتماعى :

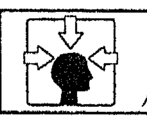
وقد يكون لهذا المعيار تأثير واضح فى علاقة الخطيب بجمهوره من ناحيتين: من ناحية المسلك الفنى الذى يعول عليه فى الخطاب، ومن ناحية المتلقى ومدى تأثره بمنزلة الخطيب وهيئته.

وقد اهتم علماء العرب وخطباؤهم بهذا المعيار فى أحكامهم وما وضعوه من شواهد استمدوها من طبيعة البيئة الاجتماعية وواقع الحياة العربية. ومن ذلك ما رواه الجاحظ عن سهل بن هارون إذ يقول : «لو أن رجلين خطبا أو تحدثا، أو احتجا أو وصفا وكان أحدهما جميلا جليلا بهيا، ولباسا نبيلا، وذا حسب شريف، وكان الآخر قليلا قميئا، وباذ الهيئة دميما، وخامل الذكر مجهولا، ثم كان كلامهما فى مقدار واحد من البلاغة، وفى وزن واحد من الصواب لتصدع عنهما الجمع وعامتهم تقضى للقليل الدميم على النبيل الجسيم، وللباذ الهيئة على ذى الهيئة، ولشغلهم التعجب منه عن مساواة صاحبه به، ولصار التعجب منه سببا للعجب به، ولصار الإكثار من شأنه علة للإكثار فى مدحه؛ لأن النفوس كانت له أحقر، ومن بيانه أيأس، ومن حسده أبعد.

فإذا هجموا منه على ما لم يكونوا يحتسبوا به، وظهر منه خلاف ما قدروه، تضاعف حسن كلامه فى صدورهم، وكبر فى عيونهم لأن الشىء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد فى الوهم، وكلما كان أبعد فى الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب..»[١].

وبصرف النظر عن التفسير النفسى لموقف الجمهور فإن اختلاف المراتب الاجتماعية، وتفاوت الخطباء والمتحدثين فى الهيئة واللباس له تأثير فى طريقة التلقى، وفى طبيعة العلاقة التى تنشأ بين المتكلم وجمهوره. وليس من الضرورى أن يكون موقف الجمهور ـ دائما ـ على النحو الذى حكاه خطيب العربية ـ سهل ـ فالمسألة خاضعة لمفهوم العصر وقيمه الحضارية من ناحية، وخلق الجمهور ومستواه الفكرى من ناحية أخرى، ففى عصور التخلف الحضارى والخلقى يكون للتفاوت الاجتماعى بصمات واضحة فى مسلك الجمهور بصفة عامة، حيث تكون المنطقية .

(١) البيان والتبيين ١ / ٨٩.



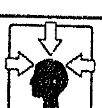
فى الحكم على الأشـيـاء من صفـات الخـاصة، أمـا سائر الـناس وسوادهم فـهم يستقبلون كلام المتـحدث أو الخطيب إما بمكانته الاجتماعية، وهيئـته ولباسه. وإما مأخوذين بمواقفهم النفسية تجاه المراتب والمنازل الاجـتماعية المتفاوتة، فهم ـ غالبا ـ بين حالى القبول المطلق أو الدفع جملة واحدة.

أما فى مراحل الوعى الحضارى والرقى العقلى فـإن المعيار الاجتماعى يخف وزنه ـ غالبا ـ فى نفوس السامعين، فـلا يقبلون الكلام على إطلاقه، ولا يدفعونه جملة واحدة، تبعا لمنازل الخطبـاء ومكانتهم. وليس أدل على هذا من إباحة الحوار ـ على اختلاف درجاته ـ مع أصحاب المنابـر، ولو كانوا من ذوى القامات العالية، والمنازل المرموقة. وكـثيرا ما كان يسـتوقف الخليفة فى العـصر الراشدى، وهو فى خطبته؛ ليـواجه بحوار قد يشتد إلى درجة المعـارضة أو الخلاف فى الرأى. وليس فينا من لم يقرأ أو يسمع حكاية المرأة التى قاطعت ـ أمير المؤمنين ـ عمر رضى الله عنه، وهو يخطب فى شأن المهور، حتى نزل عن رأيه إلى ما قالت.

هذا بالنسبة للجمهور أو المتلقى بصفة عامة. أما الخطيب أو المتكلم فضرورى أن يلتزم بالمعيار الاجتماعى فى مراعاة أحوال المخاطبين ومنازلهم، «فلا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون فى قواه فضل التصرف فى كل طبقة»(١)؛ لأن مهـمة الخطـيب هى الإقناع ـ كمـا عرفنا ـ وليس الناس سـواء فى الوصول بهم إلى تلك الغاية، فلكل طبقة ما يناسبها من الحديث، ولكل منزلة من المنازل ما يستهويها من الخطاب (ولِكُلِ قومٍ هَاد). ولعلنا فى ضوء هذا المعيار ندرك شيئـا من السر فى التمايز بين أسلوب القرآن المدنى، وأسلوب القـرآن المكى، كما يجب أن ندرك أن للدعوة إلى الله منهجا حضاريا، يلتزم به الداعية، مراعيا أحوال الناس ومنازلهم، مصروفا عن مشاعره الخاصة، ومواقفه النفسية من حظوظ الدنيا.

---

(١) البيان والتبيين ١ / ٩٢.



ثانيا : الفن الأدبى المقروء :

منذ أقدم عصور الأدب لم تكن الكتابة عنصرا رئيسا يعول عليه فى تدوين ما تجود به قرائح الأدباء. وبالتالى لم يكن المتلقى وخاصة جمهور الأدب وعشاقه يعتمدون فى علاقتهم بهذا الفن على القراءة فى كتاب أو ديوان.

ففى مجال الشعر - مثلا - كان لكل شاعر راوية منقطع إليه، ملازم له فى حله وترحاله. وعلى هذا الراوية أن يردد ما سمع من أستاذه، وأن يذيعه بين أفراد القبيلة إن تعلق بأمجادها، وخارج القبيلة إذا كانت فى هراش مع أعدائها. وهو فى كل هذا يتقمص فكرة أستاذه عن عقيدة وإيمان، ويصبح صورة صادقة منه.

وقد قرأنا فى كتب الأدب عن علاقة التلمذة هذه وعن هذا النوع من الرواة[1]. والذى يعنينا فى المسألة بصفة خاصة أن نشير إلى علاقة الراوية بالمتلقى وأنه كان من أهم قنوات البث المباشر إلى جمهور الشعر وعشاقه، وربما كان المصدر الوحيد أو الممكن من مصادر التواصل مع النص الشعرى فى حياة صاحبه أو بعد موته. ولهذا لا يوصف المتلقى فى تلك العصور بأنه قارئ بل هو مستمع يعتمد فى استقباله النص على شاعر أو راوية أو خطيب. وأحيانا كان يعول الراوية فى إنشاده على الذاكرة والحفظ، وهو الأعم الأغلب، وأحيانا يعول على القراءة فى كتاب أو ديوان. وهذا ما يبدو واضحا فى قولهم : «أنشدنى حماد شعر فلان، أو قرأت على جرير شعر فلان» أو فى غيرها من العبارات التى حفلت بها كتب التراجم والطبقات. لكن يبدو أن تعبير «القراءة» كان يرد على ألسنة هؤلاء أحيانا مرادا به معنى «الإلقاء» وهو من المعانى التى يتسع لها مفهوم الكلمة فى الاستعمالات العربية، فيقال : «لم تقرأ هذه الناقة جنينا» أى لم تلقه ومنه قولهم فى وصف الناقة :

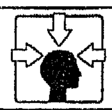
(هجان اللون لم تقرأ جنينا)

ويقال أيضا : «قرأت القرآن» أى لفظت به مجموعا، أى ألقيته[2].

---

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه - القاضى الجرجانى - ص ١٦.

(٢) اللسان . مادة (قرأ).



فارتباط القراءة فى دلالتها بمعنى الإلقاء على هذا النحو يجعل وسائل القارئ أكثر تنوعا، فقد يكون معتمدا على كتاب أو ديوان، وقد يعتمد فى قراءته على الذاكرة. ولعل مفهوم القراءة الذى ارتبط بطلائع الوحى فى قوله تعالى : ﴿اقرأ. .﴾[1] لا يشير إلى الأمر بقراءة فى كتاب.

وسواء أكان الراوية يعتمد على القراءة فى ديوان أم كان يعتمد على الذاكرة فى الإنشاد فإن القراءة لم تكن مصدرا يعول عليه الجمهور فى استقبال النص الشعرى أو النص الخطابى حتى بعد أن ظهرت بذور الفن الكتابى فى العصرين الأموى والعباسى مؤلفة أو مترجمة، كما فى حكايات كليلة ودمنة، والمقامات، وألف ليلة وليلة، أو فى أقاصيص الشجعان، وأخبار الجان، وأعمال السحرة. فكان حفاظ هذه الأعمال أو واضعوها يسامرون بها الخاصة والعامة شفاها، فى مجالس المنادمة والمسامرة[2].

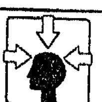
وفى العصر الحديث تمكنت الثورة العلمية بما صاحبها من فكر مادى متمرد من أن تفسد العلاقة بين الشعر وجمهوره، حيث بدأت الأحداث العلمية المتلاحقة تطغى بشكل واضح على الوجدان الأدبى، لتعيد تشكيله بصورة لم تعد قادرة على التعايش السلمى مع النص الشعرى فى الشرق والغرب، فانفضت مجالسه ومنتدياته، وانصرف جمهوره إلى فنون أدبية جديدة. تعتمد فى تلقيها على القارئ كالمقال والقصة، والسيرة الذاتية، وغيرها من الفنون الأدبية، التى استهوت جمهور الأدب لبعدها عن القواعد والضوابط وكثرة التحديدات التى يفرضها النص الشعرى.

ولكى يتشبث الشاعر بمكانه فى هذا التدافع وجد نفسه مضطرا إلى التخلى عن حتميات الشعر وضوابطه؛ ليتسلل إلى القارئ من خلال الكلمة المطبوعة فى ديوان، شأنه فى ذلك شأن المشتغلين بالفن الكتابى. وكان طبيعيا أن يفرز هذا الواقع الأدبى الجديد نظريات ومذاهب نقدية لاتكاد تميز بين المنظوم والمنثور بل تعاملت مع النتاج الأدبى كله على أنه فن مكتوب يعتمد على الكلمة المطبوعة،

---

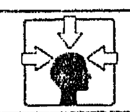
(١) سورة العلق.

(٢) تاريخ الأدب العربى للزيات ٣٩٣، ٣٩٤



كما يعتـمد فى تلقيه على القراءة باستثناء الرواية الممثلة أو النص المسرحى. وربما تمذهب النص الخطابى فى كثير من أحواله بمذهبة الفن المكتوب، حتى فقد القدرة على التواصل الذهـنى والوجدانى مع جمـهوره؛ لاعتـماده على القارئ أكـثر من اعتمـاده على المتكلم. ولهذا لانكاد نجد فى نظريات القراءة والتلقى الحـديثة، مثل البنيوية أو نظرية الاستقبال الجديدة إلا مصطلحين، يستخدم أحدهما رمزا لصاحب النتاج عـامة، وهو «الكاتب»؛ويستخـدم الآخر رمزا للمتلقى، وهو «الـقارئ»، أما مصطلحات «الشاعر» «والناثر» «والمستمع» «والمتذوق». فقد كادت تختفى بمفاهيمها المتمايـزة تحت مذهب الفن الأدبى المقروء أو المنثور فـالأدب كله مكتوب، والأدب كله مقروء ومنثور. فيقال : كاتب القصـيدة وكاتب القصة أو المقال، كما يقال: قرأ الخطبة أو الـرسالة، وقرأ القـصيـدة أو المقال، وهكذا توحـدت طرائق التلقى لفن اللسان وفن القلم دون تمييز بينهما.

والمسألة - فى تصورى - يـنبغى أن تؤخذ على أنها إفرازات سلـبية لظاهرة الصراع المرحلى غيـر المتوازن بين عصور الفكر البشرى. فـفى هذا الصراع يحاول القديم أن يتشبث بوجوده أفقيـا على خط الزمن، فإذا عجز أنصاره عن تقديمه إلى الجيل بشكل جـديد يلائم إحساسـهم بمتغيرات الـعصر فمن الضـرورى أن يواجه بقفزات متمردة قد تتقاطع معه رأسيا على خطه الزمنى فى نقاط معينة. وقد تشكل فى طريقه عقبة تكتسـد مسيرته، وربما أعلنت الحرب على كل منهج أو فكر قديم، كما حـدث فى طوفان البرجـوازية الغربية. والذى حدث فى عـلاقة النص الأدبى بجمهوره فى طرق التلقى قـد لا يختلف فى مرجعيته عمـا حدث فى سائر وجوه النشـاط الفكرى والثقـافى فى الشـرق والغرب. المهم أن هذا التـمرد لم يخـضع -غالبـا- لمنهجيـة ثابتة أو ضوابط مـحددة. وقد لا يكون له منهج أصـلا، سوى الرغبـة فى التمرد. وليس أدل على هذا من تزاحم المذاهب والـنظريات النقدية فى عالمنا الأدبى المعاصر، مع مـا بينها من خلافات واضحة، وتعددية متـخاصمة فى مفهوم التلقى للنص، أو فى عـلاقته بجمهوره، وخاصة فى مـجال الشعر. ولعل النظرة الفاحصة فيما وراء هذا التمذهب المـتناحر لا تقود صاحبها إلى سبب يتصل بالأدب، بل تـكشف له عن وجـــوه الصـــراع الغـــربـى بين المذاهب الفـكرية والاجتماعيـة، وربما السياسية أحيانا. وقد لا تجد قـضية من قضايا الأدب ينعكس عليهـا هذا الصراع مـثل ما تجد ذلك فـى طرائق التلقى للنص، حيث الاخـتلاف



المذهبى فى نوعية المتلقى ومهمته، أو فى علاقته بالنص وصاحبه. وأيًّا ما كانت المظاهر الأدبية التى أفرزها هذا الصراع المتمرد فإن أكثرها وضوحا هو التحول بفن الشعر إلى نثر أدبى مقروء، حتى أصبح النتاج كله فى حاجة إلى قارئ مثقف. وقد أدى هذا بطبيعة الحال إلى تقلص جمهور الأدب، فصار يقتصر على المثقفين فقط[١]. أو على المتخصصين فحسب. وظهرت تبعا لذلك مناهج علمية، تتعامل مع النص على أنه عملية شبه رياضية[٢]. وحتى هذه المناهج مازالت منذ ظهورها تواجه مشكلة فى تعاملها مع النص وطريقة استقباله. ومازلنا نسمع شكاية روادها من صعوبة التطبيق العملى للمفاهيم النظرية التى ارتضوها لتحليل النص المقروء لأنهم يعتمدون فى طريقة التلقى على القارئ الفرد، الذى لا يتاح له أن يقرأ لغير،ه فالقراءة - عندهم - عملية فردية[٣]. ومن ثم كانت قراءة النص من أكثر المشكلات تعقيدا ويبدو ذلك فى محاولاتهم الدائبة للخروج من هذا المأزق، حتى كثرت بحوثهم ومقالاتهم تحت عنوان «كيف نقرأ».

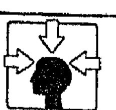
وليس التساؤل هنا عن القراءة بالمفهوم الاصطلاحى المألوف، بل عن كيفية التطبيق العملى لمفهوم التحليل البنيوى. وسر الحيرة - فى تصورى - لا يرتبط عندهم بطبيعة الأدب، بل يرجع إلى اختلاف المنازع الفكرية التى يصدرون عنها فى نظرية القراءة.

فمن بين هؤلاء من هو ماركسى، ومنهم الوجودى الذى يقنع بضرورة العمل الفردى، ومن ثم يكون التدافع واضحا بين مذهب لا يقر الفردية فى شىء، ومذهب يجعل الفردية منطلقا لغاياته. وتلك هى مشكلة الأدب الغربى اليوم فى نظرياته ومذاهبه النقدية الحديثة. ويكاد يغلب على الظن أنها المشكلة نفسها، تسللت إلى أندية النقد العربى؛ حتى أصبحت قراءة النص أو دراسته فى كتاباتنا الحديثة خاضعة إما لميول ماركسية، مازالت تستهوى أصحابها رغم عوامل الانحسار والجزر التى ألمت بالماركسية وأتباعها. وإما لميول وجودية، يطالعنا بها

(١) الأنواع الأدبية ص ٥٤ ترجمة طاهر حجار.

(٢) مصطلح الأدب الانتقادى المعاصر ص ٢٦٦ - ٢٦٨ - ريمون طحان.

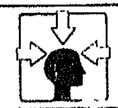
(٣) البنيوية فى الأدب ص ١٦٢ - روبرت شولز - ترجمة حنا عبود



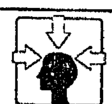
المغـرمون بفكرة استقـلال الذات فى قراءة النص. وقـد نجد عند بعض الـشراح والمفسرين ميـلا إلى إنسانية الأدب أو عالميته، فتـراهم يحردون النص فى قراءاتهم من حدوده الثقافـية والفكرية الخاصة، ليطوعوه لمنازع فلسفيـة، أو نزعات عالمية، ربما تكون بعيدة عن طبيعته ومعطياته.

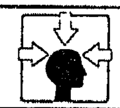
وأيًّا ما كـانت توجهـات القراء ومذاهب القـراءة الأدبية فـإن الأدب المقروء -على اختلاف أجناسـه- بدأ يواجه فى الآونة الأخيرة مـرحلة جديدة من مراحل التلقى. وهى مرحلة الحاسب الآلى، وفـيها يقل الاعتمـاد على الكتاب المطبوع أو الديوان المنشـور، حيث يعـول القارئ أو المتلقى على مـا يختـزنه هذا الجهـاز من ملايين الكتب والمصنفات، التى لا تتسع لها مكتبات العالم العربى جمعاء. وليس على القارئ إلا أن يعطى تعليماته للحاسوب؛ لتظهر أمامه الصفحة أو الفقرة التى ينشدها فى مرجع من مراجع الأدب أو مصادره المتعددة.

وهذه الطريقة فى القراءة ليـست نبوءة بمستقبل يبشر بـه هذا البحث فحسب بل هى واقع أوشك أن يفرض نفسه على كل المعارف والعلوم.











١ ـ الأصـول الفنية للشعر الجاهلى ـ د. سعد شلبى ـ مكتبة غريب ـ الطبعة الثانية.

٢ ـ البنيوية فى الأدب ـ روبرت شولز ـ ترجمة حنا عبود.

٣ ـ البيان والتبيين ـ الجاحظ ـ ج ١ ـ تحقيق عبد السلام هارون.

٤ ـ تاريخ الأدب العربى ـ الزيات ـ نهضة مصر.

٥ ـ تاريخ الأدب الألمانى ـ كورت روتمان ـ ترجمة سليمان عواد.

٦ ـ الجامع لأحكام القرآن ـ القرطبى ـ المجلد الأول.

٧ ـ الجمالية الماركسية ـ هنرى أرفون ـ ترجمة: جهاد نعمان ـ بيروت ١٩٧٥.

٨ ـ المجمل فى تاريخ الأدب العربى ـ نخبة من الأدباء ـ ١٩٣٢ ـ المطبعة الأميرية.

٩ ـ محاضرات فى الأدب ـ د. عبدالحميد محمود المسلوت.

١٠ ـ الحيوان ـ الجاحظ ـ ج ٣ .

١١ ـ دائرة المعارف البريطانية ـ مجلد ٢ ـ ط ١٥ ـ ١٩٩٠.

١٢ ـ دلائل الإعجاز ـ عبد القاهر الجرجانى.

١٣ ـ مذاهب فكرية معاصرة ـ الأستاذ محمد قطب ـ دار الشروق.

١٤ ـ المذاهب المعاصرة وموقف الإسلام منها ـ د. عبد الرحمن عميرة ـ دار الجيل بيروت.

١٥ ـ الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ـ د. محمد فتوح أحمد ـ دار المعارف.

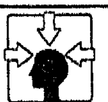
١٦ ـ الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى ـ إيليا الحاوى.

١٧ ـ أسرار البلاغة ـ طبعة المنار.

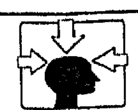
١٨ ـ الأسس الفنية للإبداع الفنى فى الشعر ـ د. مصطفى سويف ـ دار المعارف.

١٩ ـ الأساطير ـ د. أحمد كمال زكى.

٢٠ ـ أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث ـ ريتا عوض ـ المؤسسة العربية.



٢١ ـ الشعر الجاهلى تفسير أسطورى ـ د. مصطفى عبد الشافى.
٢٢ ـ الشعر والشعراء ـ ابن قتيبة ـ ج ١.
٢٣ ـ الصراع بين القديم والجديد فى الأدب العربى الحديث ـ د. محمد الكتانى ـ ج ١.
٢٤ ـ مصطلح الأدب الانتقادى المعاصر ـ ريمون طحان ـ دار الكتاب اللبنانى.
٢٥ ـ عباس العقاد ناقدا ـ عبد الحى دياب ـ الدار القومية ـ ١٩٦٥.
٢٦ ـ المعلقات سيرة وتاريخا ـ د. نجيب محمد البهبيتى ـ دار الثقافة المغربية ـ ١٩٨٢.
٢٧ ـ العمدة ـ ابن رشيق ـ تحقيق محمد محى الدين ـ دار الجيل ـ بيروت.
٢٨ ـ الأغانى ج ٤، ٨، ٩، الطبعة المصورة عن دار الكتب.
٢٩ ـ فى النقد الأدبى ج١ ـ إيليا الحاوى ـ الكتاب اللبنانى.
٣٠ ـ قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ مصطفى ناصف.
٣١ ـ قضايا العصر فى ضوء الإسلام ـ الأستاذ أنور الجندى ـ بيروت.
٣٢ ـ لسان العرب ـ ابن منظور.
٣٣ ـ اللغة الشاعرة ـ العقاد.
٣٤ ـ مجلة فصول ـ العدد الرابع ـ يوليو ١٩٨١.
٣٥ ـ مجلة الثقافة ـ العدد ٨٧ ـ ديسمبر ١٩٨٠.
٣٦ ـ مجلة الشعر ـ العدد الثانى ـ فبراير ١٩٦٤.
٣٧ ـ مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى ـ د. حسين عطوان.
٣٨ ـ من الصورة إلى الفضاء الشعرى ـ ديزيره سقال ـ الفكر اللبنانى.
٣٩ ـ نظرية الاستقبال ـ رؤية نقدية ـ روبرت سى هولب ـ ترجمة رعد عبد الجليل ـ دار الحوار اللاذقية ـ ١٩٩٢.
٤٠ ـ النقد الأدبى الحديث ـ د. محمد غنيمى هلال ـ دار نهضة مصر.
٤١ ـ الأنواع الأدبية ـ ترجمة طاهر حجار.
٤٢ ـ التوجيه الأدبى ـ نخبة من كبار الأدباء ـ المطبعة الأميرية ١٩٤١.
٤٣ ـ المورد ـ إنجليزى عربى ـ ١٩٩٢.
٤٤ ـ الموازنة بين أبى تمام والبحترى ـ الآمدى ـ تحقيق محمد محيى الدين ـ بيروت.
٤٥ ـ الوساطة بين المتنبى وخصومه ـ القاضى الجرجانى.





هذا الكتاب

يقدم إلى القارئ خلاصة ما انتهى إليه الفكر النقدى شرقا وغربا فى (نظريات القراءة والتلقى)، ويضطلع بأحدث رؤية نقدية ظهرت على مدار الثلاثين عاما الأخيرة. وهى الرؤية التى تبناها أساتذة من جامعة (كونستانس) الألمانية فى أوائل السبعينيات، ثم صدرت باللغة الإنجليزية تحت عنوان:

(Reception theory:critical introduction)

(نظرية الاستقبال ـ مقدمة نقدية).

* والكتاب يطرح هذه النظرية فى شكل رؤية نقدية، تستدعى الحوار والجدل لمعرفة ما لها وما عليها؛ ولهذا آثرنا أن تكون بمفهومها الفنى محورا لدراسة قضية من قضايا الفكر النقدى، والتى بدأت تشغل الساحة الأدبية فى الآونة الأخيرة، وهى (جماليات التلقى). فالقضية فى خطها الزمنى والفنى تمثل صراعا فكريا وأدبيا بين مناهج النقد العربى القديم، والمذاهب الغربية الحديثة.

* والكتاب بهذا الطرح إنما يضطلع بمبادرة غير مسبوقة فى شرح مفهوم النظرية الجديدة من خلال دراسة يغلب عليها طابع المقارنة؛ حتى يجد القارئ فرصة لمعرفة نقاط التواصل أو التقاطع بين خطنا الفكرى وبين المذاهب الغربية الحديثة من ناحية، وبينه وبين معطيات النظرية الجديدة من ناحية أخرى. وبالتالى يقدم الكتاب لعشاق العربية أسباب القناعة بأن رصيدنا الفكرى مازال فى موقع المرجعية الرافدة لحركة النقد فى عالمنا المعاصر.



المؤلف

الدكتور محمود عباس عبد الواحد

* أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية اللغة العربية فرع جامعة الأزهر بالمنوفية.
* تخرج فى كلية اللغة العربية ١٩٦٧ بمرتبة الشرف.
* حصل على الدبلوم العامة فى التربية من جامعة عين شمس ١٩٦٨.
* اشتغل بالتدريس فى دور المعلمات حتى ١٩٧٩.
* عين معيدا بالجامعة ١٩٧٩.
* حصل على الماجستير فى الأدب والنقد ١٩٨٢.
* حصل على الدكتوراه فى الأدب والنقد بمرتبة الشرف الأولى ١٩٨٦.
* رقى إلى أستاذ الأدب والنقد المساعد ١٩٩٢.
* وله إصدارات فى اللغة والأدب والفكر الإسلامى.

صدر للمؤلف

* النص الأدبى فى الجاهلية والإسلام ١٩٨٨.
* (بحث) ابن الدمينة الخثعمى شاعر الصبوة والغزل ١٩٨٩.
* الرؤى الرمزية فى الشعر العربى ١٩٩٠.
* فن الاعتذار الشعرى: تاريخ واتجاهات ١٩٩١.
* دراسات فى اللغة والأدب ١٩٩٢.
* بحوث ودراسات فى الفكر الإسلامى ١٩٩٤.
* مهارات فى فن الكتابة والإملاء ١٩٩٥.
* قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدى ١٩٩٦.